L'ESPRIT NOUVEAU

[R]EVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Directeurs :
OZENFANT
ET
CH.-E. JEANNERET

[V]oir au verso les avantages [e]t les primes [r]éservés aux Abonnés.

N° 18

SOMMAIRE

CE NUMÉRO contient 102 pages, 64 illustrations dont 8 hors-texte et une reproduction en couleurs Tableau de Picasso

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE :	6 frs. 00
ÉTRANGER :	7 frs. 00

**ABONNEMENTS
SERVICE DE VENTE**
[Li]brairie Jean BUDRY & Cie
[3], Rue du Cherche-Midi, Paris VIe

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
3, RUE DU CHERCHE-MIDI
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS

Siège social : 3, Rue du Cherche-Midi, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

Directeurs : OZENFANT & CH.-E. JEANNERET

ADMINISTRATION : 3, RUE DU CHERCHE-MIDI, PARIS (VIe) TÉLÉPHONE : FLEURUS 30-53

ADRESSES :

DIRECTION ET RÉDACTION " SOCIÉTÉ DE L'ESPRIT NOUVEAU "

3, Rue du Cherche-Midi, Paris.

VENTE ET ABONNEMENTS : LIBRAIRIE JEAN BUDRY & Cie,

3, Rue du Cherche-Midi, Paris.

ABONNEMENT D'UN AN { FRANCE : 70 FRANCS / ÉTRANGER : 80 FRANCS

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

La **Direction** reçoit tous les après-midi, sauf le samedi, de 17 à 18 h. à la Revue. 3, Rue du Cherche-Midi.

Les ouvrages envoyés pour compte rendu doivent être adressés directement à la Direction, en double exemplaire.

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

L'acceptation d'un manuscrit par le Comité de lecture ne constitue pas engagement d'insérer.

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent aucun service gratuit.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de deux francs pour la confection des nouvelles bandes.

PLEYELA



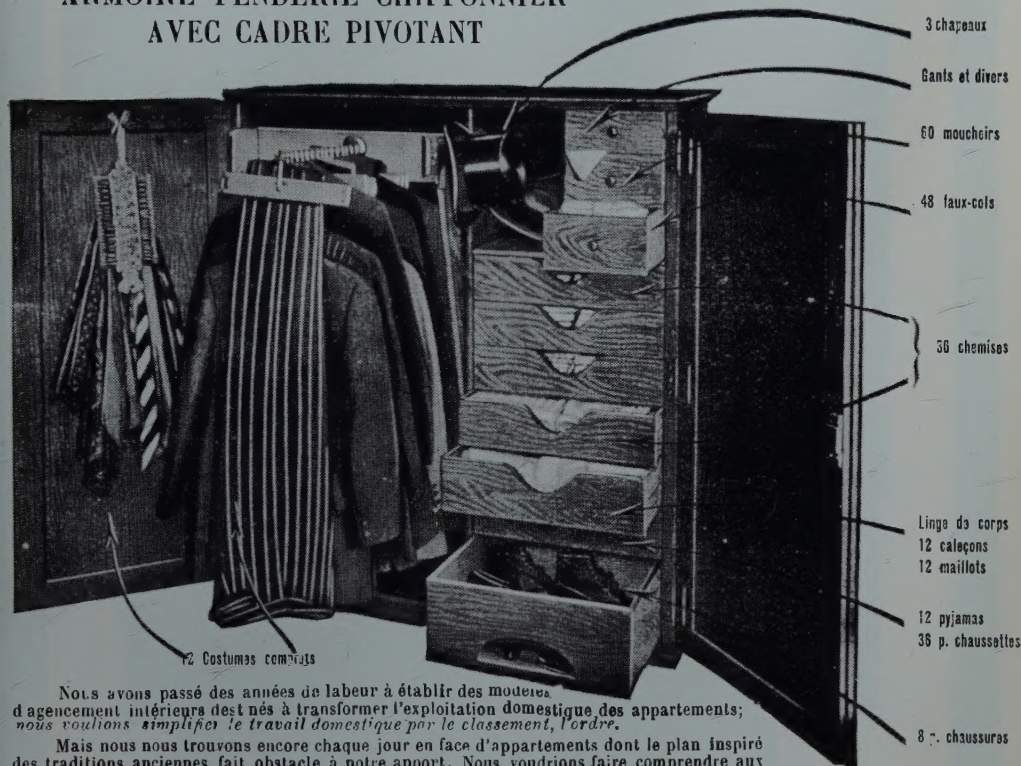
« Enregistrée mécaniquement, la pensée du compositeur sera fixée à jamais, sans intervention étrangère, tel le peintre peint son tableau. Délivrant désormais de l'obsession de l'exécution manuelle, le mécanisme du Pleyela apporte à l'exécution de toutes les formules pianistiques existantes, la possibilité du jeu simultané de vingt ou trente doigts agiles, sûrs, se déplaçant dans des vitesses vertigineuses, avec un maximum de sonorité. On composera pour le Pleyela. Jusqu'ici il fallait un point de départ : on enregistra donc des œuvres instrumentales ou l'on transcrivit l'orchestre. C'est ce qui nous vaut les très complets fragments du " Sacre " sur le Pleyela. Posséder le " Sacre " chez soi, pour soi et le faire sonner en appuyant simplement sur un déclic. Posséder sa bibliothèque d'œuvres musicales, comme l'amateur d'art sa collection de photos ! »

A.-J.

« Il faut construire en série pour pouvoir se loger. Si l'on ne construit pas en série et si l'on perpétue « dans l'Architecture des usages qui n'ont plus rien de commun avec les rouages de la vie moderne, on ne « pourra pas se loger. L'appartement persistera à ne correspondre en rien à nos besoins les plus légitimes ; le « coût des maisons demeurera tel qu'aucune combinaison immobilière ne pourra prendre corps. Construire en « série, c'est atteindre le prix acceptable. C'est aussi affronter le problème du plan de l'appartement ; c'est « fixer les données de ce plan ; c'est commencer la réorganisation indispensable de l'économie domestique. « Lorsqu'on construit en série, on établit un modèle. Etablir un modèle susceptible d'exécution en série, c'est « toucher de près à la solution définitive ; Standart, économie, rendement maximum. »

Le Corbusier.

ARMOIRE-PENDERIE-CHIFFONNIER AVEC CADRE PIVOTANT

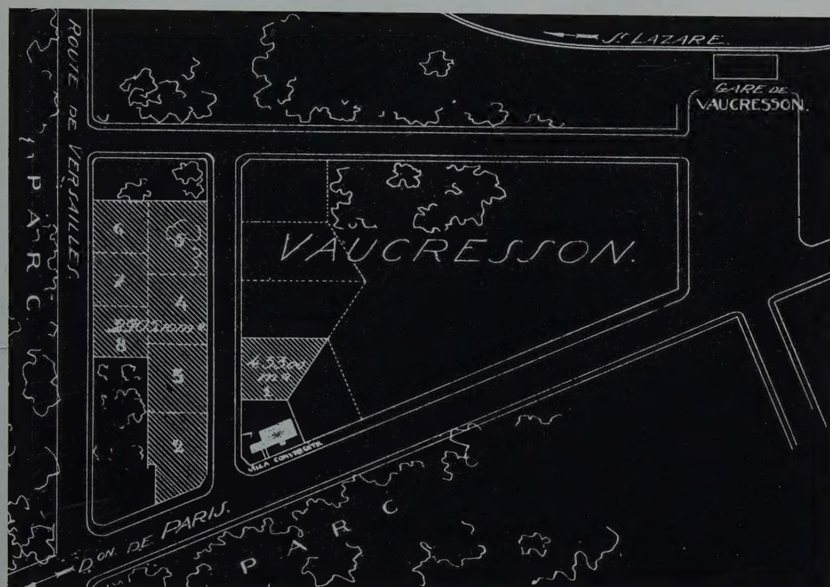


Nous avons passé des années de labeur à établir des modèles d'agencement intérieurs destinés à transformer l'exploitation domestique des appartements; *nous voulions simplifier le travail domestique par le classement, l'ordre.*

Mais nous nous trouvons encore chaque jour en face d'appartements dont le plan inspiré des traditions anciennes fait obstacle à notre apport. Nous voudrions faire comprendre aux habitants de la ville du vingtième siècle que le plan de l'appartement doit être remanié et nous aimerions attirer sur nos recherches l'attention de MM. les Architectes.

INNOVATION

TRADEMARK



VAUCRESSON (Gare Saint-Lazare) Route de Saint-Cloud à Saint-Germain : **27.50 à 35 fr.** *le m²*



BOULOGNE. Porte d'Auteuil, Tramways Madeleine-Boulogne-Saint-Sulpice-Saint-Cloud : **145 fr.** *le m²*

LOTISSEMENTS POUR VILLAS ou ATELIERS D'ARTISTES, terrains disponibles, sur esquisses de LE CORBUSIER

Prendre rendez-vous par écrit chez M. Pierre JEANNERET, Architecte à Paris, 95, Rue de Seine

LES REVUES

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE Dir Jacques Rivière 3, *Rue de Grenelle* PARIS	**LA VIE DES LETTRES** Dir N. Beaudin et W. Speth, 20, *Rue de Chartres* NEUILLY	**LA REVUE DE L'ÉPOQUE** Dir Marcello Fabri 13, *Rue Bonaparte* PARIS
LA REVUE UNIVERSELLE Dir Jacques Bainville 157, *Boul. Saint-Germain* PARIS	**LE MERCURE DE FRANCE** Dir Alfred Valette 26, *Rue de Condé* PARIS	**LE MONDE NOUVEAU** Dir Van Der Vlugt 42, *Boulevard Raspail* PARIS
ARTS ET DÉCORATION 2, *Rue de l'Echelle* PARIS	**OUDAR** Dir Serge Romoff 114, *Boulevard de la Gare* PARIS	**DAS KUNSTBLATT** Dir Paul Westheim *Potsdam-Wildparck* BERLIN
DER QUERSCHNITT Dir A. Dreyfus 15, *Schillerstrasse* FRANCFORT-S-M.	**LAIKMETS** Dir Zale et Dzipkals *Duisbourg*, 12 BERLIN	**MA** 26, *Amalienstrasse* VIENNE
VERAIKON 73, *Stefanikova trida cis* 8 PRAGUE		

LES LIVRES

JEAN BECQUEREL	Exposé élémentaire de la Théorie d'Einstein	PAYOT
DR G. COUDENAU	La civilisation Assyro-babylonienne	—
GIOVANNI PAPINI	Histoire du Christ	—
R. W. EMERSON	Les Anglais	—
PAUL LORQUET	L'art et l'histoire	—
E. GILSON	La philosophie au Moyen-Age	—
	Tome I de Scot-Erigène à S. Bonaventure	—
	Tome II de St-Thomas d'Aquin à G. d'Occam	—
J. G. GOULINAT	La technique des peintres	—
D. BERTHELOT	La physique et la métaphysique des Théories d'Einstein	—
DR ACHALME	Le molecule	—
P. KIRCHBERGER	La théorie de la relativité exposée sans mathématiques	—
A. COEUROY	La musique française moderne	DELAGRAVE
A. SALMONY	Europe-Extrême-Orient. Sculpture religieuse.	KIPPENHEUER
J. N. FAURE-BIGUET	La fiancée morte	FLAMMARION
CH. R. MARX	Charles Despiau	N. R. F.
R. REY	Suzanne Valadon	—
R. MARTIN DU GARD	Les Thibault (2e partie)	—
—	Le pénitencier	—
S. BUTLER	La vie et l'habitude (Trad. Valéry Larbaud).	—
J. ROMAINS	Lucienne	—
J. LABADIÉ	Si j'étais Ministre des Finances	GRASSET
KOUPRINE	Sulamite	LE MONDE NOUVEAU
M. A. LEBLOND	L'Ophélia	LA SIRÈNE
O. GRAUTOFF	Zur Psychologie Frankreichs	STILKE
E. FAURE	L'Arbre d'Eden	CRÈS
HARTLAUB	Van Gogh	KLINKHARD ET BIERMAN
KOLLE	H. Rousseau	—
SUERMONDT	Nauen	—
WEDDERKOP	Cézanne	—
K. EINSTEIN	Kisling	—
HUEBENER	Moderne Kunst	—
DR ALLENDY	Les tempéraments	VIGOT
FLORIAN PARMENTIER	Le Génie	LE FAUCONNIER
MAURICE DENIS	Nouvelles théories	ROUART
CH. M. VAUTHIER	Comment on peint aujourd'hui	FLOURY
CH. LALO	La beauté et l'instinct sexuel	FLAMMARION
P. A. BIROT	Le Bon Dieu (Drame)	SIC
BURCHARD	Petite plastique chinoise	WASMUTH
A. SUARÈS	Xénies	EMILE PAUL
KASSAK	Anthologie d'Art moderne	M. A.
KASIMIR EDSCHMID	das Bucher Dekameron	REISS
DUPORT	Critique des Théories Einsteiniennes	DARANTIERE
TH. LESSING	Europa und Asien	WOLF
A. MANIÈRE	Frémissements, poèmes	S. M. D'EDITIONS
IVAN GOLL	Les 5 continents. Anthologie de la poésie contemporaine	RENAIS. DU LIVRE
IVAN GOLL	Le nouvel Orphée	LA SIRÈNE
J. COCTEAU	Plain Chant	STOCK
MAX JACOB	Le terrain Bouchaballe	EMILE PAUL
A. SALMON	Propos d'atelier	CRÈS
FECHHEIMER	Sculpture égyptienne	—
LE CORBUSIER-SAUGNIER	Vers une architecture	—

*L'***ESPRIT NOUVEAU** *n'a pas tenu compte des hiérarchies artificielles établies dans les anciennes Revues (et acceptées par de plus jeunes) entre les activités supérieures. L'ancienne hiérarchie voulait qu'une Revue qui se respecte ne s'occupât que de littérature, d'un peu d'art et de politique.*

L'ESPRIT NOUVEAU est la première grande revue qui ait mis sur le même plan d'intérêt, la littérature, les arts plastiques, la musique et la science; elle a montré le lien qui joint ces travaux d'élite à ceux de l'industrie, produits de la science, et aussi les réactions de ces produits sur notre être individuel et social.

ÉCONOMIE.

On a imité L'ESPRIT NOUVEAU et poussé à l'absurde l'intérêt qu'il porte aux ouvrages de la sélection industrielle; on a fait de la machine un dieu nouveau, alors qu'il convient de n'y voir qu'un produit fatal de l'activité humaine réalisant son outillage; nous l'avons montré: c'est un produit obéissant plus exactement aux lois de la nature que ne le faisaient ceux créés par l'artisan. La machine est surtout un diapason de notre nouvel être social, le signe de la loi supérieure qui détermine notre civilisation, la loi d'Économie. On peut aujourd'hui clairement formuler un nouvel idéal : il se manifeste déjà dans toutes les modalités de la création actuelle ; efficience, et pour cause l'Économie, direction unitaire de notre civilisation vers la Pureté. Économie. Pureté. fil conducteur de l'esprit nouveau.

*
* *

Dans nos 17 premiers numéros, désireux de présenter un tableau de ce qui se fait de mieux, nous fûmes largement éclectiques dans le choix de nos exemples et de nos articles ; nous tendrons, de plus en plus, à orienter la revue vers ce qui répond à notre besoin de qualité ; nous nous efforcerons aussi, tout en continuant à publier les exemples les plus typiques, de mieux formuler les directives de ce nouvel esprit, ses raisons et son avenir.

*
* *

UNE ÉTHIQUE.

Il convient de commencer à déterminer les signes essentiels et les modalités d'application de la nouvelle discipline morale dont le besoin se fait impérieux. L'œuvre est le produit de l'être moral ; et il semble utile de façonner celui-ci de le créer tel que l'exigent les conditions sociales actuelles. Un incontestable désaccord existe entre notre être moral et notre être social ; nous sommes dépaysés dans un milieu que nous avons changé plus rapidement que nous-mêmes. Hâtons volontairement les délais de l'adaptation. Il est vain de pleurer le passé qui ne reviendra pas, mais nous pouvons tuer en nous les vieilles habitudes encombrantes et ainsi nous commencerons à nous adapter au monde nouveau.

Concevoir que le malheur vient de la discorde de nos aspirations surannées et des possibilités actuelles et que le bonheur vient largement d'une adaptation à ces possibilités, adaptation guidée par un

idéal *revisé et fondé sur les constantes humaines.*

Le besoin d'ordre sous toutes ses formes est l'un des plus impérieux, nous sommes aujourd'hui outillés pour satisfaire une idée du bonheur fondé sur les constantes humaines et les nouvelles conceptions de la pureté.

CRÉER.

Le bonheur est aussi de créer : concevoir que l'œuvre est le produit de la vie ; que l'important est de se faire tel que rien d'indifférent ne puisse sortir de nous ; pour cela enrichir consciemment l'inconscient, source vive ; créer en nous volontairement une seconde nature plus adaptée aux temps qui viennent.

L'ART.

L'art littéraire, plastique ou musical cesse d'être comme autrefois la lyrification nécessaire d'une réalité hier trop indifférente pour être supportée telle ; la vie actuelle, sa magnifique intensité, son aspect même satisfont une large part de nos besoins de poésie. Ceci limite et précise le champ de l'art. L'art de ce temps ne sera pas, la poétique étant celle des faits, ou il sera un art extrêmement pur et élevé, parallèle à la science désintéressée, s'adressant aux régions élevées de notre esprit.



L'ESPRIT NOUVEAU sera bref, objectif ; on n'a plus le droit d'exiger du lecteur le temps perdu à lire en 25 pages ce qu'on peut dire en 4 ; certes il est plus difficile de dire brièvement ce qu'on pense que de le dire cahin-caha ; pour écrire clair, il faut pen-

ser clairement et ce n'est pas si banal, ni si courant.

L'ESPRIT NOUVEAU possède heureusement une élite de collaborateurs dont la brièveté a toujours été la tendance ; cette équipe se complétera par ceux qui s'y sentiront attirés et qui comprendront aussi que le surcroît de travail exigé d'eux est nécessaire à l'œuvre commune ; leurs articles ainsi condensés, peuvent devenir des œuvres d'art.

Faire une revue lisible à la fois par les intellectuels et par le grand public intelligent, en dégageant les signes principaux de la civilisation actuelle, ainsi espérons-nous réussir à justifier notre sous-titre " Revue de l'activité contemporaine ".

*
* *

La Librairie Jean BUDRY & Cie, 3, rue du Cherche-Midi, assurera désormais les services de diffusion de la Revue. Nous sommes heureux de signaler ici l'attitude si dégagée de préjugés de ces libraires dont l'active initiative commerciale laisse à la direction de la Revue l'absolue liberté de ses directives et de ses mouvements : ce qui est rare.

*
* *

Nous remercions nos abonnés de la patience témoignée pendant la récente période de réorganisation de L'ESPRIT NOUVEAU. Nous y reconnaissons un signe de leur confiance et de l'intérêt qu'ils portent à notre œuvre. Celle-ci désormais se poursuivra régulièrement.

La Direction.

CE MOIS passé

J'ai compris à Cordoue ce qu'est le folk-lore : l'acquis de mille générations, les conclusions de myriades d'essais, les solutions parfaites, parfaitement humaines, exprimant les émotions et les sentiments les plus universels ; c'est pourquoi tous les folk-lores se ressemblent ; seuls la chaleur du sang ou sa froideur en tirent des sons plus ou moins passionnés, plus ou moins mélancoliques : l'amour, la mort, le désespoir, la joie, les émois du pays natal, tous les sentiments purs Sentiments purs exprimés par des moyens qu'il ne faut pas dire primitifs, mais définitifs, puisqu'ils savent nous émouvoir au fond de l'âme, les folk-lores des nègres de l'Amérique ou celui des gitanes de Séville, si loin de nous.

La Nina est sans doute la plus parfaite de ces danseuses espagnoles qui dansent et chantent avec une intensité et une perfection sans égales ; cette reine du folk-lore andalou parait l'héritière du double génie arabo-espagnol : sensualité et goût de l'abstraction. Elle est bien la conservatrice de l'esprit de ces chefs de Cordoue. Cordoue ville aux patios carrés, nets et blancs, petites cours silencieuses, closes de dentelles de fer où le fin jet d'eau glacé monte vers le carré bleu du ciel. Quand, de la bête assoupie la chaleur dégage l'esprit, l'arabe le fixe sur les lucides combinaisons arithmétiques des stucs, divertissement hypnotique des inventeurs de l'algèbre. Pureté sensible de Cordoue. Ville blanche aux drames rouges.

La gitane du beuglant andalou fait revivre les silences abstraits des Ommiades et leurs violences, mais par des héritages secrets persiste aussi en elle la race des Sénèque mêlée à celle des Averrhoes et des Gongora, sensibilités et passions cordouanes, Cordoue ville grecque, ville romaine, ville arabe, ville andalouse, ville espagnole, Ionie de l'Occident mais toujours vertébrée par la Doride Castillane. Cordoue, perle choisie parmi les plus beaux colliers du monde et dont l'orient s'affermit d'occident. Cordoue qui fut Paris.

Nina, acrobate du gosier, virtuose de la durée et du silence, suave, parfaite jusqu'à la dureté, chante avec une fraicheur ravissante et des trivialités de marché public, douceur de voix qui module à perdre le souffle, monte, monte, nous monte jusqu'aux étoiles et brusquement d'un cri sauvage nous plaque rudement au sol ; puis douceur excessive, longue caresse du chant sans paroles, mélopée idéalement pure qui se passionne, pleure, rit et s'éteint comme étranglée derrière les dents serrées. On n'en peut plus. Alors comme pour nous laisser reprendre haleine, sans presque bouger, elle marche lentement comme une infante autour de la scène, mesure son impassible glissement sur les besoins de notre cœur puis, brusquement le contrarie des modulations d'une secousse

qui ondule des pieds à la tête ; parallèlement monte un frisson de nos reins à notre nuque. Une séquence d'étincelles claque de son doigt d'acier dans le creux nerveux de sa main, exacte comme une mitrailleuse qui ferait du tir syncopé ; silence et claquement de doigts, cela lui suffit pour jouer avec les battements de notre cœur docile, couper notre soufle, nous le redonner.

Elle crée un incomparable milieu sonore ou l'exactitude est comme de métal, mais flexible comme un ressort, milieu musical où la syncope et les puretés extrêmes nous caressent, nous rudoient, nous prennent à la gorge ; milieu de précision si passionnante que la salle pleine de peuple attend la catastrophe vertigineuse d'une inexactitude qu'elle fait craindre d'une note presque fausse qui se retourne en un cri de perfection triomphante ; claquement de doigts qui s'accélère en chute, mais mesure cependant le temps suivant une loi subtile que notre instinct approuve comme il pressent l'allure d'une courbe algébrique. Puissance d'un art qui table sur l'identité de nos sens, de notre esprit et de notre cœur.

Nina, gitane qui chante alternées nos peines et nos joies, chants parallèles de celui des muezzins, sœur des géomètres, rossignols, palmiers, sources, chênes, roseaux, nuages, mer, déserts, forêts, cristaux, marais, taureaux sanglants, sanglots et rires, taureaux dans le pré, Vierge Marie, tempête, orage, matins, Philippe II, fer rouge, glace, amants satisfaits, confidences, secrets, ardeurs, amants douloureux. Toutes les douleurs et toutes les douceurs.

Chants parallèles à ceux des vents sur les rocs de Tolède et ceux des souffles nonchalants et suaves sur les palmeraies d'Elché, harpes éoliennes de l'Espagne.

Art prodigieux qui possède tout le clavier de nos sens et de notre cœur, chants d'un peuple admirable qui pousse le goût de la perfection jusqu'à la cruauté.

***

Il serait temps aujourd'hui que la puritaine Amérique découvre l'Espagne, et nous de France, maintenant que nous sommes redevenus nous-mêmes et que nous avons débouché notre source des herbes romantiques qui la pourrissaient, sachons prendre la leçon d'un peuple magnifique qui nous montre avec évidence que l'art a toujours été le produit de sa vie. Mais quelle vie !

***

L'œuvre d'art est le sous-produit de la vie. La qualité de l'œuvre d'art dépend de la qualité de notre vie ; la vie à vau-l'eau, l'œuvre à vau-l'eau. Donc ce qui compte le plus c'est de vivre bien, ainsi l'œuvre sort tout naturellement — mais ce n'est pas si facile que cela de vivre bien ; il faut conduire sa vie, il y a un singe et un dieu en nous : C'est le dieu qui doit tenir la laisse.

On admire la passion espagnole, mais comprend-t-on combien cet art, si retenu de Séville à Tolède, de Grenade à Madrid, témoigne d'un admirable contrôle ? Seul le contrôle permet la passion, sinon licence : Le Chant de la Nina, la danse presque hiératique de Pastora Imperio, le Monastère du passionné et dur Philippe, les gestes calculés du torrero.

Quelle leçon de mesure nous donne ce peuple dont on croit souvent recevoir un conseil de libre instinct. Il n'est que les maigres sources qu'il ne vaut pas la peine de capter.

***

Voici un peu d'eau fraiche de la source française :

« Combien d'art pour rentrer dans la nature, combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher ; pour chanter comme on parle, parler et s'exprimer comme on pense ; jeter autant de force, de vivacité, de passion et de persuasion dans un discours étudié et que l'on prononce dans le public, qu'on en a quelquefois naturellement et sans préparation daus les entretiens les plus familiers ».

Est-ce l'éloge de Nina ? Rien de ce que dit ici la Bruyère qui ne se puisse indifféremment appliquer à la Nina, à Mozart, à Poussin, à ceux d'aujourd'hui qui détiennent de la perfection. Les bons moyens de l'art sont extrêmement simples, mais ils sont si généreux que malgré la simplicité de la nature de l'homme, ces moyens sont infinis ; jouant sur les cordes sensibles rattachées à notre âme, on en peut tirer des symphonies sans nombre.

Je ne sais plus combien de positions différentes peuvent prendre les 10 *chiffres de la numération ; c'est au dessus du jugement de nos sens ; la myriade de situations de* 10 *signes suffit à exprimer l'infini des nombres et les lieux des coupures de cet infini ; la Nina, dans l'infini des sons possibles entre les deux extrêmes de sa voix, choisit naturellement, les plus sensibles ; ainsi dans la série infinie des nombres, certains portent en eux des propriétés particulières : nombres premiers, etc... ce sont les seuls, à vrai dire qui nous intéressent vraiment ; ainsi l'art d'autant plus puissant que ses moyens sont plus purs, a des ressources infinies... et le tout est d'avoir le sens de la perfection.*

***

Si nous n'avons peut-être pas à Paris le don d'enflammer la glace, nous faisons ces temps-ci de la belle musique de cristal.

LA SONATINE d'Auric, *les PIECES POUR PIANO* d'Albert Jeanneret *et cette CANTATE SUR A (pour* 6 *voix)* de G. Bongard. *Musique voulue, trois tempéraments très différents, mais bien d'aujourd'hui où l'on ne fait plus de la musique comme les canaris, Paganini et autres virtuoses.*

Nous avons, maintenant, besoin d'exprimer autre chose que ce que peuvent donner des cris aussi suaves, déchirants ou passsionnés soient-ils.

La musique d'Auric, d'Albert Jeanneret, de Bongard, quand on l'entend, on est tout de suite comme dans de l'eau pure ; dans un milieu nouveau, comme la première fois qu'on vole au-dessus des nuages le moteur tapant bien ; quand, au Pleyel, (le vrai piano pur et non piano-pastel) Wiener ou Gibert-Camens le déclanchant bien, jouent de l'Auric ou de l'Albert Jeanneret, on est gentiment, mais fermement mené où ils ont décidé ; nulle emphase, sérénité nerveuse, de l'intensité où il en faut et des chemins bien tracés, sans détours ; plus de ces sentiers en labyrinthes

de la vieille musique où on repasse tout le temps par le même chemin et où il n'y avait nulle raison de s'arrêter jamais si l'accord final enfin ne mettait un terme à ces ballades à n'en plus finir, de ces musiques où on n'a voulu rien perdre comme ces dessus de lits de concierge faits avec des morceaux de tout, vieilles robes, fonds de culottes, le vieux pantalon rouge, bouts de drap, doublures de bonnets, cousus n'importe comment. Au contraire, musique moderne, musique de précision.

***

Il serait intéressant d'étudier la musique au cardiographe, on verrait que la musique dont j'ai parlé aujourd'hui, musique intellectuelle, nous secoue cependant autrement fort que la vieille musique ronron qu'on écoutait en se tournant les pouces. Intensité. Musique toute neuve, bien polie, astiquée net, mais aussi pure et riche que l'exige l'excellent. Ces trois musiciens-là auraient fait d'excellents mécaniciens. J'en juge à leur art d'utiliser de la chromatique les sons et les relations parfaites, de savoir sur une épure bien calculée les faire s'agencer, s'engrener, débrayer, se quitter, se disputer, s'accorder, rompre et conclure bref, non pas : Enfin !, à la fin.

J'écrivais un jour(1) : « *Dans chaque homme il y a un singe ; le singe est remuant et toujours distrait ; il faut occuper le singe ; alors l'esprit se libère. Dans le moyen de l'art il y a le tambour. Le singe est musicien, c'est à dire que son ventre est sensible au bruit du tambour. Les nègres sont bien placés pour savoir cela* ».

C'est pourquoi les nègres du Jazz ont si bien occupé mon singe que mon esprit s'est aperçu que Palestrina était un peu nègre.

Dans le moyen de la musique, il y a la syncope ; mot excellent ; perturber le mouvement du cœur, syncoper le spectateur, le griser, griser le singe que chacun a en soi avant de parler à son esprit ; le rythme arrête ou précipite le mouvement de mon cœur à son gré, il occupe mes sens ; vous pouvez alors me dire les meilleures choses, même à l'oreille ; et si vous me dites des choses de qualité. Alors je suis heureux.

Or je lis qu'un Monsieur Joubert aurait écrit :

« Le son du tambour dissipe les pensées ; c'est par cela même que cet instrument est éminemment militaire ».

Excellent critique ce Mr. JOUBERT ; *il dit très bien la vertu hypnotique du rythme, sur laquelle valeur est basée tout art, le piège à singe indispensable, sans lequel baguenaudera l'esprit de notre spectateur ou de notre auditeur, sollicité par ce gorille agité qui nous traîne en laisse quand nous ne l'occupons pas. L'hypnotisme est une des conditions de l'art.*

J'ai voulu savoir qui est ce M. Joubert.

LAROUSSE :

Joubert Joseph, 1757-1824, Moraliste français né à Montignac,
Joubert Barthélemy, 1769-1799, général français,
Joubert, Pétrus, Jacobus, 1831-1900, Général transwaalien né à Cango (Natal).

Ce devait être ce dernier il s'y connaissait en nègres.

***

Je vous parlerai le mois prochain du beau livre de Le Corbusier « Vers une Architecture » qui vient de paraître chez Crès.

OZENFANT.

(1) Esprit Nouveau N° 9.

LETTRES

PAR

PAUL BUDRY, MAURICE RAYNAL ET ***

NOTICES

MAX JACOB, ANGE DU MODERNE

L'art des grandes époques — la nôtre par exemple — est grotesque. Il procède d'un sentiment violent du dynamisme universel et de la relative imbécilité de l'individu. Le respect de la mesure humaine vient aux siècles équipés de raison, infatués de science, qui n'oseraient pas allonger le nez d'une tête tant ils croient à l'excellence du contenu de cette boule en os. Mais Max Jacob était deux fois destiné au grotesque, étant un des fins cervaux de ce temps, et chrétien. On sent par où ces deux se rejoignent : le moderne voit l'individu, et sa grimace de liberté, roulé et submergé dans l'énorme aventure de l'espèce, le chrétien voit sous l'accoutrement de ville ou de cour qui le cachent, le pantin bicolore, mi-ange mi-bête, tiré de Dieu à Diable, de la divine Comédie. L'un et l'autre s'accordent à nier au moins la valeur du sens commun. Gide prêche l'équipollence des actes, Proust la simultanéité des sentiments contraires, Freud l'ambivalence des images, Einstein la relativité du mètre, Chesterton nous résume en opposant au *je pense donc je suis* de Descartes son *je pense que je ne suis pas ce que je pense.* Max Jacob a ceci de plus qu'il est chrétien, qu'il n'a pas placé son âme en viager, qu'il n'est donc pas compromis dans la partie. Et que, là-haut, de cette déroute de la raison, de la morale et des physiques, il peut en rire. Et il s'en amuse, et il en abuse. Tout est brouillé ? brouillons-le toujours plus. Tout est permis ? permettons-nous davantage. Il est l'Ange provocateur du moderne. Il a donc ceci de plus qu'il n'a pas besoin de prendre ce monde au sérieux, qu'il n'a que faire de pudeurs et d'explications, s'étant situé dans l'Absurde intégral. *Credo quia absurdum,* c'est aussi son credo d'artiste. Gide est pédant, Proust ennuyeux, c'est qu'ils sont pris encore aux nécessités de l'ordre démonstratif. Max Jacob ayant attaché son trapèze à la clef de l'indémontrable, de là il se moque du monde. Il ne craint pas de tomber. Tomber serait pour lui choir dans le sein de Dieu. De là l'impertinence de ses acrobaties. Nulle œuvre de ce temps ne sent plus absolument la gratuité du jeu. *Cornet à dés, Cinématoma, Laboratoire Central, Cabinet noir,* ses titres avouent déjà qu'il n'y a là que tentations du hasard et des sorts, cuisine de mots, déferlements d'images. Les mots ne s'étaient jamais présentés avec moins de contrainte associative, moins d'ordre et de nécessité. Ni choisi, ni amené, tout est justifié pourvu qu'il tombe de la lune. Mais ce qu'on voit, c'est que les mots reprennent une force seconde inconnue, à proportion qu'on les délie des rapports rationnels. Ce n'est plus l'idée qu'ils portaient, c'est leur substance qui s'irradie. Moins ces nouvelles combinaisons sont concertées, plus elles gagnent en polarité et en effervescence. Plus le mot perd de valeur métaphorique, plus il monte en couleur et en force. Une surprenante existence naît de ces mariages hétérogènes : cristaux, fleurs, organes, éons, nuées, ici et là travervés d'autres objets, scies de caf' conc', boniments de romance, ceux-là plus magnétisés qu'une idole, d'avoir traîné sur le cœur de Paris. Les mots ne s'attirent plus d'idée à idée, mais par accouplements magnétiques. Sorti de la logique, le poème est devenu magique. Ainsi s'explique la prédilection de Max Jacob pour les jeux réputés les moins nobles de l'art : coq à l'âne, bouts rimés, quiproquos, contrepétries, nénies ; ce sont les formes magiques de la pensée, où les mots, désidéalisés, s'enchaînent par leurs occultes molécules. Et il n'y avait qu'un pas de là aux fameuses *Lettres* du *Cinématoma,* qui devaient finalement mener Max Jacob au roman *(Filibuth, Le Terrain Bouchaballe).* Confessions de maniaques, vaudevilles de possédés. Une montre en or, un hectare de terrain, n'importe quoi, et voilà un quartier d'humanité envoûtée, voltant autour de ce fétiche, toutes passions et volontés polarisées. Dans Montmartre ou dans Quimper, sous les becs de gaz ou les lampions des pavoisements municipaux, c'est e sabbat des sorciers qui recommence, le règne du Bouc revenu.

Et là-haut perché sur son balcon de palais de grâce un poète au crâne rasé se délecte ineffablement à faire tournoyer sur l'Enfer ces poèmes-toupies et ces cochons de bois.

P. BUDRY.

LETTRES ÉTRANGÈRES

Allemagne

L'Allemagne rêve le monde. Ramenée dans ses frontières elle s'est rejetée vers un rêve de possession abstraite et poétique. La *Weltmacht* le cède au *Weltgefühl*, le tourment d'avoir au tourment de sentir. Elle renonce à prendre les terres et les mers, mais elle en recueille des millions d'images dans ses musées. Cette organisatrice de foires a organisé la Messe du document humain.

Un romantisme récurrent qui l'a toujours jetée hors d'elle-même aux paroxysmes de tous genres, ce romantisme doublé cette fois d'un solide dégoût pour une civilisation qui vient de lui casser les ailes, l'emmène aujourd'hui aux antipodes des temps et de la culture, vers le crépuscule de la préhistoire ou vers ces parages de l'esprit où le rêve commande hors des lois de l'intellect.

Battue en définitive par le monde classique, par Aristote et par le train de la raison, son génie va chercher la consolation aux sources irrationnelles de l'art et de la vie, comme jadis la tribu battue par les aigles rentrait se refaire sous les travées des chênes hantés de dieux.

L'expressionnisme qui traduirait cet état plus ou moins conscient de l'esprit allemand, je sais bien qu'il est né d'avant guerre, que c'était déjà locution commune, vers 1913, quand paraissait le *Cavalier bleu* de Kandinsky, pour définir Cézanne, Van Gogh, Franz Marc, la musique de Scriabine, les découpages égyptiens, les sculptures de Moissac et tout. Et cela prouve que la guerre n'est pas toute seule responsable de la rupture de la tradition européenne. Mais ce mot définit bien mieux aujourd'hui l'état général de l'Allemagne et cette pente remarquable où la psychologie de Freud rejoint la peinture du Sturm.

L'une nous offre l'homme exempt du contrôle moral, l'autre l'art hors du contrôle intellectuel, l'une et l'autre l'expression spinale, préintellectuelle, préculturelle,

Il est rare qu'une sérieuse faillite de ses entreprises ne conduise pas une nation à des crises de sentiment de ce genre. Ici, ce fut l'effondrement d'un puissant calcul, d'un système de raison. On se retourne donc contre la raison, on cherche refuge contre elle. Et l'homme est là avec les fonds troublants de son inconscient, la tribu primitive avec le vocabulaire plastique de ses premières dévotions, l'enfant dont le crayon conduit par un génie vierge offre du monde l'image rajeunie. C'est donc là que l'Allemagne va se refaire le cœur et une puberté. Pour suivre ce travail on fera bien de prendre de préférence à ces albums d'images asiatiques, mexicaines, océaniques qui encombrent sa librairie, deux ouvrages récents sur l'art irrationnel : *La plastique chez les aliénés* (Bildnerei der Geisteskranken) par M. Prinzhorn, médecin aliéniste de la clinique Willmann à Heidelberg (Springer éd.) et le *Génie chez l'enfant* (Genius im Kinde) par M. G. F. Hartlaub (Hird éd.) Sous le couvert d'un essai sur les imagiers schizophrènes, M. Prinzhorn nous donne un véritable système de l'expressionnisme, qu'il tient pour une phase nécessaire mais temporaire de l'art européen. Posant la « sextuple racine de l'activité créatrice », il montre, sans beaucoup de peine, que le principal de l'art s'explique assez sans le secours de l'idée d'art, jusqu'au moment où l'on prétend traiter de la forme en soi, à l'exclusion du mouvement psychique qui l'a produite. C'est justement le propre de l'activité graphique du schizophrène de s'exercer hors du contrôle intellectuel et de la convention. Son art serait donc l'art pur, ou mieux dit l'art sans art. Prinzhorn nous dépeint la « carrière » d'une dizaine de ces artistes malgré eux, dix cas d'un intérêt terrible, illustrés de dessins et de peintures d'un fort caractère, qu'on dirait signés de Rousseau, Matisse, Van Gogh, Utrillo ou Redon,par où l'on voit que le « sentiment schizophrène du monde » dans la peinture contemporaine, loin d'être né en Allemagne , est bien plutôt une invention de France.

P. Budry.

LIVRES NOUVEAUX

SI J'ÉTAIS MINISTRE DES FINANCES, par M. JEAN LABADIÉ *(Grasset, édit.)*.

Le livre de *M. Jean Labadié* est un livre de polémique, mais pas un livre de parti. Il constitue, sous sa forme fougueuse, une protestation contre la double étroitesse d'esprit des hommes de parti et des techniciens. On ne peut abandonner le sort financier du pays ni aux uns ni aux autres. Mais M. Jean Labadié ne se contente pas de protester. Il édifie et il propose. Il s'installe, imaginativement, dans le fauteuil du ministre des Finances : une fois là, il réfléchit, il raisonne, il consulte, il trace des plans, il prépare des ordres. Sous le jour du Bien Public et de la coutume publique, il répartit les éléments propices ou préjudiciables à une évolution des habitudes financières, il fixe les conditions monétaires, administratives, nationales et internationales de celle-ci, il en scrute les chances. Il le fait fort savamment, mais, avec une espèce de bonhomie caustique qui mettra en train, sur ces arides problèmes les curiosités les plus ingénues. Ce qui donne à son travail plus qu'une valeur technique, plus qu'une valeur sociale : une portée morale. Que tous les citoyens le lisent donc. Ils y puiseront les bénéfices d'un véritable « entraînement ».

SÉPARATION DES RACES, par C.-F. RAMUS.

Paris, qui découvre ses génies parisiens à dix-sept ans, a voulu découvrir C.-F. Ramuz, que parût cette *Séparation des Races* c'est à dire le *vingt-deuxième* volume de son œuvre, qui n'est pourtant pas écrite en chinois mais en français, à la française, à la manière des grands écrivains de France. Il est de ces îlots que les explorateurs pressés inventorient sans quitter le bateau, et la richesse leur échappe parce qu'elle était au centre. D'ailleurs Ramuz s'est bien caché. Vers 1914, il quittait Paris sans esprit de retour et s'établissait « sur le motif » parmi les coteaux à vin du Pays de Vaud. Un jour il deviendra banal de comparer sa destinée à celle de Cézanne et de montrer que ces têtes-là, sévères, subtiles et tranquilles sont, à Cully aussi bien à Aix, des produits du Rhône. Sur la matière vaudoise, aussi riche de formes, d'humanité, de rythmes que celle de Provence, Ramuz se mit à refaire en écrivain, pour cette langue que Paris ne cesse de tréfiler, d'amincir et d'idéaliser à son usage, le travail que Cézanne a fait en peintre. Il l'a remise au vert. Il l'a menée se défarder le museau, se démaniérer dans les vignobles, les pâturages et les roches. Il lui a appris à tâter, à peser, à goûter. Il l'a menée comme une aveugle qui recommencerait à apprendre le monde par les humbles commencements.

LE GRAND ÉCART, par JEAN COCTEAU. *(Stock)*.

Le fil de fer du cirque est par excellence le plus court chemin d'un point à un autre. L'acrobatie est un art de justesse, une promenade dans le domaine des anges au bout de laquelle on retombe sur les pointes. Cocteau est l'homme-volant de la scène littéraire, par conséquent l'esprit le plus exact. De là tout le charme et la faiblesse de son premier roman. Comment saurait-il peindre les divagations d'un jeune homme qui perd sa ligne, son temps, son équilibre et pour un peu la vie avec une sotte bande de noceurs ? Littéralement, il ne comprend rien à son personnage. L'acrobate-plongeur ne comprend rien au monsieur qui se jette pour de bon du haut d'un toit. Mais il court exercer cette chute sur la piscine du Nouveau-Cirque.

Le héros est donc de peu. Le fil dans le collier, mais il relie des perles parfaites. « Sa beauté penchait sur la laideur, mais comme l'acrobate sur la mort. C'était une manière d'émouvoir. » — « La mode meurt jeune. C'est ce qui fait sa légèreté si grave. » Ainsi le destin du pauvre jeune homme s'écrit dans les étoiles.

XXX

LES LIVRES D'ART

GAUGUIN, par ROBERT REY. *(Editions Rieder).*

M. Robert Rey qui n'aime pas les citations, même quand elles ne sont visiblement rapportées que pour servir de références, de drapeaux à des idées rajeunies, sinon neuves, et trop sottement réputées révolutionnaires, M. Robert Rey, dis-je a composé un ouvrage extrêmement personnel et dans lequel il a surtout mis en lumière tout ce qui a été publié sur la vie de Gauguin. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver dans cet intéressant ouvrage des aperçus nouveaux sur l'œuvre du peintre mais on y lira un curieux roman ou les aventures tout à tour comiques et tragiques du héros sont très vivement rapportées.

Gauguin était un pauvre phénomène du genre de Van Gogh. Comme ce dernier il voulait éclairer le monde mais hélas ! en plein jour. Et pour n'avoir jamais attribué à la peinture l'autonomie que son caractère instable lui refusait d'attacher à quoi que ce fut, il resta l'essayiste brillamment doué que l'on sait, mais qui ne dut qu'au hasard les vertus contradictoires de son art. Il fut surtout ce que l'on nomme justement en assez mauvaise part un « original ». Son goût principal : rechercher le neuf pour le neuf, sans méthode et sans souci de l'évolution de l'art. Il niait le musée il niait l'impressionnisme, sa marotte était l'expression de la « pensée » en art. A cette fantaisie s'en ajoutait d'autres encore, notamment sa confusion de la peinture avec la poésie et la musique. Pour décrire la composition d'un tableau il dit : « Partie musicale, lignes horizontales ondulantes ; accords d'orange et de bleu... etc. » puis « partic littéraire : l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des morts ». L'on se demande quand viendra le tour de la partie picturale, mais il n'en est question nulle part.

En réalité de par sa nature inquiète, amincie, d'un goût pratique très *décadent*, (il disait qu'en allant à Tahiti : il échappait au factice » ou encore « la souffrance *vous* aiguise le génie ») il se montrait inapte à sonder les véritables raisons d'un art plastique si statique que celui de la peinture. Aussi ne peut-il être considéré que comme un artiste plein de charme, plein de mystère, plein de séduction sans doute, mais peut-être pas comme un peintre pourvu des qualités plastiques d'un Renoir ou d'un Cézanne.

RENOIR, par ALBERT ANDRÉ *(Editions Crès).*

M. Albert André fut l'un des familiers de Renoir. Il l'a vu travailler il a recueilli ses paroles, et ce sont des aperçus du grand peintre qu'il rapporte simplement.

Renoir apparaît comme doué d'un *bon sens* bien conforme à sa peinture, et la plupart de ses pensées pourraient fournir un joli bréviaire à l'usage des jeunes peintres Il va sans dire toutefois, que certaines de ses paroles sont des boutades. A la faveur d'un petit soupçon de vanité, peut être, il aimait à se vanter de ses défauts et à leur chercher comme des excuses en les présentant comme des qualités. Il écrivit « Les théories ne font pas faire un bon tableau. Elles ne servent le plus souvent qu'à masquer l'insuffisance des moyens d'exprimer. Elles ne sont d'ailleurs échafaudées qu'après coup » — Il est difficile d'assurer qu'il est sain de s'engager en quelque aventure que ce soit sans en avoir fut-ce d'un coup d'œil, mesuré les conséquences. A moins de compter sur la veine ou sur le génie.Mais le génie comme la veine sont des notions fort capricieuses et si l'on s'abondonne à leur courant l'on doit s'attendre à toutes les incertitudes, et les échecs qui forment leur nature. Les théories ne doivent pas être considérées comme des canevas, mais comme des jalons nécessaires pour marquer la route à parcourir. Sans quoi l'on peut s'attendre à des élans remarquables sans doute mais très souvent aussi à des résultats inégaux.

MAURICE RAYNAL.

LETTRE AUX ÉTUDIANTS

On a fait grand bruit autour des « Séances d'avant-garde » organisées par le CERCLE INTERNATIONAL DES ÉTUDIANTS *aux mois de mai et juin derniers. D'aucuns se sont étonnés d'avoir vu se succéder de semaine en semaine dans la salle nº* 5 *du* COLLÈGE DE FRANCE *des conférenciers aussi peu académiques que* JEAN COCTEAU (De l'ordre considéré comme une anarchie), GEORGES AURIC (La jeune musique Française) ANDRÉ LHOTE (Nature-peinture, peinture-poésie), CHARLES DULLIN (Le Théâtre), FERNAND LÉGER (L'esthétique de la Machine), MARCEL L'HERBIER (Le Cinématographe contre l'art), ERIK SATIE (Présentation de jeunes musiciens) ROBERT ARON (Sommes-nous modernes ?).

Aussi, certains enfonceurs de portes entr'ouvertes, ont-ils cru bon de préciser gravement que COCTEAU *n'était pas nommé professeur au* COLLÈGE DE FRANCE, *que ces manifestations n'avaient rien d'officiel, et qu'il s'agissait pendant les soirées de printemps d'une sorte de... « Direction intérimaire ». Sans doute croyait-on par ces arguments de bon sens diminuer la portée de ces séances : efforts perdus.*

L'important n'est pas tant que Monsieur MAURICE CROISET *ait donné en nous accueillant une preuve nouvelle de sa largeur d'intelligence, ce n'est pas que le* COLLÈGE DE FRANCE *ait prouvé une fois de plus qu'il était destiné à la pensée « en voie de se faire » comme a écrit Renan : on connaissait depuis longtemps l'indépendance de la Maison et de son Administrateur.*

Toute réception peut être jugée du point de vue du maître de maison ou de celui des invités. L'essentiel n'est pas que le COLLÈGE DE FRANCE *ait reçu les chercheurs d'esprit nouveau, mais que ceux-ci soient venus à lui.*

Ils ont ainsi, sans rien abdiquer de leur jeunesse (et j'entends par là leurs doutes et leurs efforts) revendiqué leur place dans la tradition. Ni iconoclastes, ni contempteurs du passé (car ceux-là seuls composent pour nous le passé qui ont de leur temps douté comme nous et comme nous cherché) ils ont pu naturellement et sans pédantisme citer des familiers du collège : ARISTOPHANE, PLATON, les PRIMITIFS, INGRES, VICTOR HUGO, BOILEAU même.

Et ce fut pour nombre d'assistants grande stupeur de voir ces... fauves expliquer très courtoisement ce qu'ils avaient tenté de faire et montrer la clarté de leurs œuvres les plus audacieuses en apparence. Pas un mot agressif contre les ainés ou même les rivaux : seul le bon maître ERIK SATIE *risqua le procès amusé des quinquagénaires « ses compatriotes » en souriant du haut de sa barbe grisonnante.*

Beaucoup d'auditeurs étonnés, un peu déçus même de cette sagesse, croyaient assister à je ne sais quel retour d'enfants prodigues. C'étaient, en effet, des enfants prodigues, mais non de ceux qui reviennent fourbus d'aventures malheureuses. Ceux-là rentraient dans la vieille demeure, plus robustes d'avoir quitté les chemins battus, enrichissant la maison des souvenirs de leurs voyages.

Et les enfants prodigues parlaient aux enfants sages ; ils s'adressaient à vous, étudiants des diverses facultés, épris de certitudes, de classifications claires et de programmes ; ils cherchaient à vous faire partager leurs inquiétudes, leurs espoirs Sans doute n'y parvenaient-ils pas toujours. « A beau mentir qui vient de loin » pensaient beaucoup d'entre vous avec la sagesse des nations et des adolescents casaniers : et ceux qui parlaient revenaient de très loin.

Aussi malgré les applaudissements, la salle pleine et les couloirs bondés, ne faut-il pas exagérer l'action de ces premières séances. Certains venaient là par sympathie réelle et désir de comprendre, beaucoup y venaient par curiosité, beaucoup aussi par dilettantisme.

« Vraiment, me demanda un des auditeurs les plus fidèles, après la dernières séance, vraiment, vous croyez à tout ça » et sa voix se nuançait de pitié : il ne suffit donc pas pour prouver que l'on y croit de s'être pendant six mois consacré seul à préparer « tout çà » — il ne suffit pas d'avoir payé de sa personne jusqu'à mettre la main à la colle de pâte de l'afficheur : il ne suffit pas de parler et d'agir pour être cru sincère.

Il faut donc renouveler l'effort : un seul coup d'épée dans l'eau ne crée pas un remous.

ROBERT ARON.

MUSIQUE

NOCES

Les *Noces* viennent après le *Sacre*, après *Renart*, presque en même temps que *Mavra*. *Noces*, voyez ce que les faiseurs de musique, d'opéras ou de ballets y auraient trouvé d'aimables gentillesses, d'aimables divertissements, de bonnes gauloiseries de bon ton, quel prétexte propice aux paysanneries, aux bergeries et autres niaiseries.

Strawinsky — pourtant l'homme du pittoresque sonore, travaillant pour les ballets de Diaghilew où l'on aime tant l'exotisme — de ce thème aimable fit une noble scène où apparaissent les lignes d'un drame beaucoup plus que ceux d'un ballet seulement ; on y retrouve la profondeur du Strawinsky de Petrouchka. Des fantoches de village coutumiers au théâtre il fait des hommes et leur découvre une âme : recueillement, ferveur ; l'amour, même au village est teinté de gravité ; pourtant ce n'est guère la coutume au théâtre !

Le *Sacre* contient encore certaines indications anecdotiques ; ici la chorégraphie et le décor, déférents au style de Strawinsky, sont noblement économes ; Gontcharowa dont on sait la turbulence habituelle, parfois tapageuse, est ici d'une excellente sobriété de l'effet le plus pur.

Musique, décor, chorégraphie, collaborent à une admirable fugue où tout s'agence : une cantate ; l'esprit d'un oratorio avec chœur. Le chœur chante ou vocalise ; à l'orchestre (conduit par le parfait Ansermet), des Pleyels (dont deux tenus par Auric et Marcelle Meyer) mordent franchement dans la sonorité, la maintiennent par leur mécanisme de pédale ou la relachent brusquement. Des contrebasses, pas de violons, mais le quatuor des bois, les cuivres et la batterie.

Une insistance rythmique extraordinaire. Cette insistance rythmique s'accentue de plus en plus dans chaque nouvelle œuvre de Strawinsky. Ce désir de convaincre, cette argumentation par gestes répétés est ce que Strawinsky porte en lui d'oriental, de particulièrement sémitique. Gesticulation continue, une des sources de l'exotisme qui nous frappe, nous, occidentaux, également cause de l'attention toute spéciale que nous accordons dès longtemps à cette musique.

Une autre face du tempéramment de Strawinsky, c'est une lucidité admirable, qui fait évoluer son esthétique musicale vers une formule toujours plus proche de la loi d'économie moderne : que l'on se reporte à « L'oiseau de Feu » !

L'ancien orchestre de Strawinsky était une trame de sonorités dont il tissait les merveilleux brocarts que l'on sait ; son orchestre actuel, c'est un appareil organisé en vue de l'œuvre à réaliser où chaque organe producteur de son à son exacte fonction ; on n'y voit plus le monsieur-flute qui attend trois heures pour pousser là seule note qu'il sortira de toute la soirée. La préoccupation de l'œuvre a permis de réduire au strict minimum le matériel sonore et de supprimer tous ces rouages inutiles qui encombrent, empâtent si lamentablement les grands orchestres. La sureté du son y gagne ainsi que sa pureté.

Malgré un système dissonant très accusé, Strawinsky connait les points de l'échelle sonore où attacher ses motifs, comme aussi les bonnes notes à faire sonner.

L'orchestre de Strawinsky a quelque chose de mécanique. Nous voulons dire quelque chose qui joue normalement qui produit sans effort.

ALBERT JEANNERET.

CINÉMA

C'est à juste titre que l'*Esprit Nouveau* fait place au Cinéma qui évolue dans le sens des formules que l'on cherche ici à dégager, formules étroitement adaptées au rythme du temps présent.

Si les moyens d'expression des arts plastiques et même de la musique sont limités précisément en raison de leur technique répondant à des bases physiologiques constatées, fixées on peut le dire par les siècles, au cinéma, au contraire, la technique trouve devant elle un champ] absolument libre, toutes les audaces sont permises. Jetons un coup d'œil rapide sur la production cinématographiqhe de l'année.

***

Nous retrouvons, intense cette année, la vogue du film américain, justifiée, imposée par les bas prix de ces films amortis dès leur sortie du pays producteur.

Que ce soit le film sentimental, sportif ou comique, il y a un ensemble qui doit fatalement lasser le public français par sa répétition et sa monotonie.

Charlie Chaplin nous dit que le cinéma doit avant tout s'exprimer par l'action du mouvement, destinée à remplacer pour les yeux ce qu'est au théâtre la parole, qu'il doit être plutôt visuel qu'intellectuel, et doit éviter au spectateur un effort sentimental qui le fatiguerait. La première partie de cette argumentation est excellente, la seconde ne nous convaincra pas.

Ces scénarios qui décrivent la vie quotidienne aux États-Unis, ont cessé d'être pour nous des documentaires. Leurs titres importent peu, bâtis tous sur le même modèle, et les artistes, d'ailleurs, eux aussi, exécutent leurs rôles en série.

Pourtant émergeant de cette uniformité, quelques beaux films valent, soit par la qualité du scénario, soit par l'interprétation, soit par la mise en scène ; citons : *le Signe de Zorro, Robin des Bois* (de Fairbanks), les productions de Griffith ; *A travers l'Orage, Justice.*

Des millions ont été mis à sa disposition, mais le cinéma américain est arrivé à un tournant décisif de son histoire.

Que va-t-il devenir ?

Nous pourrions assister, toute proportion gardée à une décadence du film américain, tout au moins en Europe, analogue à celle subie par le film italien.

Les Américains l'ont fort bien compris et ils ont fait appel une fois de plus aux lumières du Vieux Monde. C'est ainsi que Lubitsch, élève de Max Reinhardt, le grand metteur en scène allemand va initier les États-Unis aux nouvelles méthodes germaniques. Ils demandent aussi à des Français de venir revivifier leur Cinéma

***

Je viens de faire allusion aux Italiens ; maîtres incontestés des écrans mondiaux en 1919 par la beauté de leurs photographies, le choix des paysages et le talent de leurs interprètes, ils ont perdu peu à peu leur suprématie. Produisant en série comme en Amérique, ils eurent le tort de ne pas tenir compte de l'évolution étrangère de l'art cinégraphique et des progrès réalisés chez leurs voisins. Leurs productions ne s'écoulant pas, le krach survint qui leur porta un coup fatal.

Le film italien se relève pourtant peu à peu et les quelques productions présentées cette année, si elles n'ont pas tout à fait dépouillé le vieil homme ont néanmoins des qualités. Citons *la Nef* de d'Annunzio, *Samson et Dalila, La Femme nue, Le Rouge et le Noir, Théodora.*

En somme des films historiques à grande figuration, des emprunts à la littérature et au théâtre français, mais pas encore de productions véritablement originales.

***

Les Suédois, au contraire, continuent à progresser, leur science des demi-teintes, des fondus, du clair obscur est étonnante. Ils obtiennent avec leurs impressions photographiques bleutées, gris olivâtre, ou en grisaille (que nous trouvons en France dans *La légende de Sœur Béatrix)* une émotion caractéristique de l'âme scandinave, intensément exprimée, dans *Le Trésor d'Arne, L'épreuve du feu, Le vieux Manoir.*

On nous annonce la réalisation du théâtre ibsenien. Nul doute que des trouvailles intéressantes ne soient révélées à cette occasion.

Je disais que sentant le besoin de renouveler leur art cinématographique, les Américains faisaient appel aux principaux producteurs étrangers, surtout aux Allemands. Il faut reconnaître que ceux-ci ont obtenu en cinématographie les résultats les plus intéressants.

On l'a déjà signalé, la guerre fut en Allemagne un stimulant pour la cinématographie, devenue la grande distraction populaire. Comme toujours, lorsqu'il s'agit de choses techniques, l'industrie du film prit chez nos voisins un grand développement. Dans le film historique *(La Dubarry-Anne de Boleyn, La femme du Pharaon, Pierre le Grand, Sodome et Gomorrhe, le VIe Commandement)*, l'art de conduire la foule fut porté au plus haut point par Ernst Lubitsch. C'est un genre auquel nous pouvons joindre les films d'aventures, comme la *Favorite du Maharajah, le Tombeau Indien* (de Joé May) et *l'Homme sans nom*, film à épisodes.

Tout cela traité à la manière germanique, c'est à dire, gigantesque ; la note sentimentale et humanitaire n'étant jamais négligée. Mais à côté de ces grandes productions qui ont fait impression sur les Américains et sur Griffith en particulier, il faut citer les films instructifs, toute une éclosion de documentaires sur la vie nationale allemande, et les films scientifiques relatifs aux théories nouvelles d'Einstein, de Steinach ; à l'hygiène, etc. On a reproduit des opérations chirurgicales, des accouchements, l'enseignement médical étant pourvu ainsi d'un matériel absolument original et nouveau. Bien entendu, les différentes variétés de comédies ont leur place dans le cinéma allemand. Malgré leur désir d'originalité, les cinéastes ne se sont pas encore assez libérés de l'emprise du théâtre.

Les Allemands ont particulièrement étudié l'utilisation du décor théâtral au cinéma, soit que le décor fasse partie intégrante du drame, tous les détails venant renforcer l'horreur ou le comique du sujet, soit même qu'il soit tout le drame, les personnages venant se fusionner dans le décor.

Le cabinet du Docteur Caligari était l'intermédiaire entre ces deux termes et nous arrivons, comme le faisait remarquer récemment Mattéi Roussou, à l'utilisation des plus récentes découvertes d'Appia et de Gontcharova, à de purs effets de lumière.

Le genre Caligari a été abandonné (ou peut-être n'entre plus en France), mais on nous annonce dans cet ordre d'idées des films russes qui seront curieux. Il y a là un ascétisme artistique qui, utile en principe comme moyen de travail et de recherches, ne peut aboutir qu'à la sécheresse et à l'obscurité.

Il n'en reste pas moins que l'utilisation du blanc et noir, les effets de contrastes obtenus au studio à la lumière des torches, ont permis de réaliser : *Vanina, les Trois Lumières, la Terre qui flambe.*

Nous possédons en France quelques intelligents auxiliaires du Cinéma, comme M. Mallet Stevens, qui ont codifié habilement suivant les principes les plus modernes, les lois du décor au cinéma.

Les anglais ont adapté à l'écran leurs principaux romanciers, Dickens en tête, et réalisé quelques productions historiques intéressantes *(Rob Roy, La Reine Elisabeth, La Glorieuse aventure)*, mais ils ne semblent pas avoir suffisamment la notion du rythme et du mouvement.

Et nous arrivons maintenant à la cinégraphie française. La puérilité du genre *Mystère de New-York* a fait son temps. Nous avons encore quelques films à épisodes mais on a réduit le nombre de ceux-ci, on les a appelés époques, journées; les aventures sont mieux adaptées à notre mentalité ; aux coups de revolver ont succédé une suite d'événements émotionnants ou sentimentaux. La mise en scène a été soignée, des catastrophes terrestres, maritimes ou aériennes bien réglées ont paru devant nos yeux.

Si la vogue du film à épisodes est en décroissance, celle du ciné-roman et des films tirés du théâtre augmente.

(a. s.) HENRY DE COURTRY.

ESPAGNE

L'Espagne est un conflit, un conflit entre l'Afrique et l'Europe, un conflit vivant et séculaire.

Envahie par quantité de peuplades venues des points les plus divers de la terre, l'Espagne fit un cocktail de races qui produisit comme résultat le type Espagnol, variant d'une région à l'autre suivant la dose plus ou moins grande d'une race donnée, mais au fond bien moins différent que l'on ne pense.

L'Espagne fut un des premiers pays synthétiques de l'Europe, un des premiers pays à arriver à son apogée, l'un des premiers à tomber en décadence. Le grand choc de la civilisation chrétienne et de la civilisation musulmane se produit en Espagne ; pendant neuf siècles ces deux civilisations se sont frottées continuellement et un personnage tel que Don Juan ne pouvait naître ailleurs. Car le type de Don Juan, son mépris de la vertu féminine, son habitude de polygamie héritée de ses ancêtres musulmans, et d'un autre côté son respect de l'honneur, ses gestes nobles et son courage hérités des chevaliers chrétiens font de Don Juan la fleur contradictoire, l'expression pure de ces deux courants. Il méprise la vertu de la femme, mais il respecte son honneur. Voilà le conflit, voilà la contradiction.

J'avais autrefois la manie de dire devant chaque grande figure espagnole : cherchez l'andalou, cherchez le celte ; même s'il est castillan de père et mère il doit avoir un ancêtre celte ou un ancêtre andalou ; il me semblait impossible qu'un ibère pur (mais existe-t-il) puisse avoir du talent. Pour moi, l'ibère était l'animal bien bâti, de tête carrée, dur et imperméable comme le fer.

Le basque bien qu'intelligent était pour moi l'homme anti-artistique par excellence ; je n'aurais jamais cru qu'il pût y avoir un poète ou un peintre basque, car Mr. Zuloaga et les frères Zubiaurre, ne sont pas des artistes, ni pour moi, ni pour ceux qui connaissent la peinture. Mais je ne crois plus à ces choses là. La nature peut faire naître un génie où elle le veut et aujourd'hui un des meilleurs poètes de la jeune Espagne est le basque Juan Larrea.

Le régionalisme est absurde puisqu'il y a le cocktail. Qu'on le veuille ou non il y a une race espagnole et une culture espagnole. Des Pyrénées à Gibraltar il y a une grande famille, malgré les disputes entre le cousin qui travaille et celui qui danse.

Cette grande famille, cette race, aujourd'hui un peu somnolente est une race supérieure par ce qu'elle a fait et par ce qu'elle fera demain quand elle se réveillera de parmi ses morts.

En décembre 1921 *je conférenciai à l'Athénéo de Madrid ; je protestai contre l'esprit de moquerie des faux traditionalistes espagnols devant les audaces des jeunes artistes. Je disais ceci :*

« *Il y a seulement deux types d'hommes : l'aventurier ou homme supérieur ; le satisfait ou homme inférieur.*

« *Il est deux espèces d'aventuriers : l'aventurier pratique et l'aventurier théorique, l'aventurier dynamique et le statique.*

« *L'Espagne ne peut pas avoir peur de nos aventures car elle a produit hier les plus admirables types de l'aventurier :* Le Cid Campéador, Le Grand Capitan, Herman Cortes, Francisco Pissaro, Diego de Almagro, Pedro de Valdivia, Los Pinsones *types accomplis de l'aventurier dynamique ;* Gongora, Cervantès, Lope, Calderon, Raimond Lulio, etc... *types parfaits de l'aventurier théorique, du globe-trotter de l'esprit, de l'homme qui ne se contente pas de ce qu'on lui a appris mais qui cherche, qui fouille dans sa tête et dans la vie.*

« Audace et précision *ce sont les deux mots qui ont engendré tout ce qui est grand sur la terre.*

« *Et je me demande : où y-a-t-il eu plus de précision et d'audace que dans cette race espagnole ?*

« *Tout dans la péninsule ibérique se résume en ces deux mots : Regardez vos toréadors jouant avec la mort à trois milimètres près : audace et précision. Regardez vos danses merveilleuses, quelle audace et quelle précison.*

« *La poésie de Gongora hier, la peinture de Picasso aujourd'hui, précison et audace. Toujours comme distinctive de la race ces deux mots* ».

A l'époque ou l'aventure des vaisseaux anglais se résumait à traverser la Manche et que les vaisseaux de tous les autres pays de l'Europe parcouraient seulement la

« Mare Nostrum » (La Méditerranée) L'Espagne suivant sa tradition d'audace fonce courageusement avec ses navires à travers la « Mer Ténébreuse » (L'Atlantique) et revient traînant attaché à ses navires tout un continent, toute une moitié du globe inconnue et cachée derrière les horizons.

Voilà une action bien espagnole car cet aventurier dynamique qui s'appelle Cristobal Colon était un espagnol par son éducation et son ambiance : Napoléon italien est français par son œuvre.

Mais quelques siècles avant l'aventure dynamique de Colon, il y eut celle de l'aventure théorique, celles de SÉNÈQUE, *et de* RAIMOND LULLE *tous deux espagnols, qui prévirent l'Amérique dans leurs œuvres : (les livres de Sénèque étaient la lecture favorite de Colon et ses ancêtres furent très liés avec Raimond Lulle lequel alla fréquemment à Gènes). Quand Raimond Lulle fut tué à Tunis, Esteban Colon ancêtre de Cristobal transporta son corps en Espagne.*

La bibliothèque de la famille Colon comptait plus de deux cents livres de Lulle et c'est surement dans le « Questiones per artem demonstrativam solubiles » *que le jeune Cristobal lut ces phrases prophétiques d'une grande terre inconnue :* « La cause principale, *dit Raimond Lulle,* du flux et reflux de la mer Grande (l'Atlantique) est l'arc de l'eau de la mer qui dans l'Occident s'appuie sur une terre opposée aux côtes de l'Angleterre, de la France, de l'Espagne et de l'Afrique où les yeux voient les flux et reflux des eaux, parce que l'arc qui forme l'eau comme corps sphérique doit avoir un point d'appui opposé, autrement elle ne saurait se soutenir ; tel qu'une partie s'appuie sur notre continent, elle doit s'appuyer d'un autre côté que nous ne voyons et que nous ne connaissons pas ; mais la véritable philosophie qui connait et observe par les sens la sphéricité de l'eau et son flux et reflux qui nécessairement exige deux retranchements, deux enceintes qui retiennent l'eau tellement mouvante et sont comme des piliers de son arc, on peut donc déduire que forcément dans le côté qui nous est occidental il n'y a un continent ou l'eau va se heurter. »

On voit que la découverte de l'Amérique est une chose bien espagnole et bien dans la tradition espagnole et pas du tout dans la tradition italienne.

Colon avait lu la Médée de Sénèque où il est question de cette terre inconnue qui se trouve de l'autre côté de la Mer Grande. Dans un autre livre de Sénèque le « Cuestionis Naturales » *on trouve cette question* « Quantum enim est, quod ab ultimis littoribus Hispaniae usque ad Indus jacet ? » *quelle distance y-a-t-il de la dernière côte d'Espagne jusqu'aux Indes ? et il répond* « Paucissimorum spatium si navem suus ventus implevit ». *Très peu d'espace (quelques jours) si le navire est empli par des bons vents ». Les compagnons de Colon racontaient qu'il avait à bord le journal de voyage du pilote espagnol* ALFONSO SANCHES *que Colon consultait à chaque instant et qu'il suivit exactement l'itinéraire marqué par cet aventurier presque anonyme.*

L'Amérique est le monument de l'Espagne, le plus pur monument de la race; bien plus qu'à l'Escorial, qu'à Toledo ou qu'à Elche, je vois l'expression espagnole avec tous ses défauts et toutes ses qualités, dans la découverte, la conquête et la perte de l'Amérique.

***

Le peuple espagnol est un peuple agressif. Le mot n'est pas très juste. Il n'est pas agressif contre l'étranger, il est agressif contre lui-même, le peuple espagnol est un peuple DESAFIADOR *(celui qui défie, en français il faudrait dire défiateur). Il défie la vie, il défie la mort, il défie l'amour et la douleur. Plus encore que les hommes, il défie les entités et c'est à cause de cela que l'espagnol est un peuple tragique.*

Le poète espagnol défie le poème, le peintre espagnol défie la toile.

Le peuple espagnol est la plus haute manifestation humaine de l'amour du danger.

Le Cid était froid, taciturne, il ne souriait que pendant les combats. Je suis sûr que Gongora et Cervantès n'étaient jamais plus gais que se voyant l'épée à la main face à leurs poèmes et à leurs romans.

Le héros espagnol est le type du héros biologique, du héros organique, il ne gagne pas des lauriers pour sa patrie, il les gagne pour lui-même. Nelson gagne Trafalgar pour l'Angleterre, Condé et Turenne, combattent pour la France, le Cid ne lutte que pour lui-même, par pléthorisme de vie, par besoin fonctionnel de se dépenser, de défier même son ombre. L'Espagne aime le danger, elle est toujours sur la corde raide au bord de l'abime. Elle danse, elle saute, elle se penche, elle glisse, elle va tomber ; mais non, elle se redresse, et debout, bien solide elle salue le public.

Un très vieux romancero *espagnol exprime cette confiance provocatrice dans deux vers admirables :*

« Celui qui put ce qu'il voulut
« Avec les dés comme seul tuteurs

on joue devant le péril avec la seule protection du hasard des dés.
Voilà la race.

***

On lit très souvent dans les livres que l'Espagne a un Art, mais pas de Science. Je laisse de côté RAMON Y CAJAL *le grand histologiste et tous les savants modernes pour parler uniquement des anciens, de ces belles figures du XVIe siècle, le grand siècle espagnol.*

Hélas l'Espagne ne sait pas faire sa propagande !

On ignore dans le reste du continent que Humboldt en parlant de JOSÉ ACOSTA *et de* FERNANDES DE OVIEDO *disait que les Espagnols furent les fondateurs de la physique de la terre.* SIRTURO *appelle la construction des télescopes art hispanique à cause* DE ROJETE *qui construisit le premier et arriva même à en construire un avec un verre convexe de plus de 24 pouces de diamètre.* HERMAN PEREZ DE LA OLIVA *indique avant personne et avec une précision surprenante le télégraphe magnétique.* ALFONSO DE CORDOBA *fut l'auteur des meilleures tables astronomiques employées par tous les savants de l'époque.*

On ne connait pas le nom de GUILLEN, *inventeur de la boussole de variation comme* RAIMOND LULIO *au XIIIe siècle fut celui de la boussole magnétique. Ni le nom de* PEDRO NUNEZ *qui construisit le micromètre appelé Monius et à peine perfectionné depuis trois siècles. Ni celui de* ROJAS *qui fabriqua l'astrolabe qu'après lui employa* GALILÉE. *Un Espagnol de cette époque* JÉRONIMO MUNOZ *fut le premier à calculer les trajectoires des projectiles et* JUAN ESCRIBANO, *bien avant Salomon de Caus, Denis Papin et James Watt découvrit l'application de la vapeur comme force motrice.* MARTIN CORTES *découvre le pôle magnétique avant Libio Sanuto et le premier traité de la science du calcul est fait par* PEDRO CIRUELO.

DIEGO DE ZUNIGA *présenta beaucoup de preuves scientifiques et mathématiques pour défendre le système de Copernic quand toute l'Europe le refusait.* DONA OLIVA SABUCO *écrivit la Philosophie des passions avant Alibert. A peine connait-on le nom de* MIGUEL SERVET *qui découvre la circulation du sang, de* JUAN HARTE *le grand médecin précurseur incontestable de la philosophie scientifique et d'*ANDRES LAGUNA *qui créa le jardin botanique d'Aranjues avant que n'existent ceux de Paris et de Montpellier. Dans de très rares livres français ou allemands sur l'histoire de l'Aviation on trouve le nom du physicien* GUSMAN *né en Portugal de parents espagnols ; ce même* GUSMAN *découvrit et appliqua la véritable théorie de la locomotion aérienne vers 1730. Une Chronique de l'époque dit qu'il* s'éleva en présence du Roi Jean V à Lisbonne « dans un panier recouvert de parchemin et adossé à une machine sous laquelle il y avait un brasier allumé. Il allait très bien dans l'air quand un coup de vent le fit heurter une tourelle du Palais Royal, l'appareil se brisa, mais tomba si doucement que l'inventeur demeura sain et sauf. » PÉRAL inventa le sous-marin.

On peut dire à l'Espagne : Comment voulez-vous que l'on sache tout ce que vous avez fait, si vous ne le dites pas ? Il est même des écrivains espagnols qui disent que l'Espagne n'aime pas la science, que l'Espagne n'aime pas l'abstraction. L'Espagne aime l'abstraction et la science autant que n'importe quel autre peuple; son art populaire si spontané, si naturel qu'il soit, est d'une science, d'une abstraction qui étonnent ; audace et précision, assurance et aplomb.

On croit le peuple espagnol un peuple exubérant comme le peuple italien, et il est juste le contraire, il est sec, mathématique, exact, tout au moins dans ce qui fait son expression propre, primordiale : ses courses de taureaux, ses chants ou ses danses; je conviens que la littérature espagnole est exubérante, sa prose insupportable, mais c'est la faute de ceux qui les manient et non pas du peuple et cela constitue une contradiction avec la race, contradiction que je n'arrive pas à m'expliquer.

Je dirai à ceux qui vont en Espagne ; n'allez pas seulement voir ses œuvres d'art, ses villes anciennnes et ses monuments, allez surtout voir le peuple, l'Espagne vivante, incroyablement vivante.

Allez voir ses fêtes, ses toréadors, ses danses, ses chants populaires, il faut observer le peuple, le sentir passer à travers notre propre organisme.

Je vous disais ici que le peuple espagnol se manifeste d'une façon agressive, qu'il s'exprime en défiant. Regardez cette danseuse qui défie la danse, qui défie le public, qui défie le vertige et qui tourne infatigable autour de deux yeux noirs et après reste immobile, hiératique, semblant braver l'éternité ; écoutez cette femme qui chante un

flamenco ou un cante hondo; sa voix pousse dans son ventre, ou dans son sexe, fait le tour de ses entrailles et sort par sa bouche violente et douce.

Galanterie agressive des hommes devant une belle femme qui passe, défi souriant de la belle traversant majestueuse comme un navire, le flot des regards. Voyez le geste de ce fiancé trois heures debout face à la fenêtre de sa dame; si vous pouviez entendre ce qu'il dit, vous verriez que même dans sa tendresse, il y a un arrière goût de bataille.

L'Espagnol défie le bon sens, l'Espagnol défie le ridicule. Tous les grands gestes, toutes les grandes phrases de l'histoire d'Espagne sont au bord du grotesque, sont une bravade du ridicule :

Les assiégeants crient à Guzman el Bueno que s'il ne rend pas sa forteresse, ils tueront son fils prisonnier parmi les musulmans. Guzman el Bueno monte majestueux dans sa tour et lance son épée d'un geste large et solennel à l'ennemi en criant « Si vous n'avez pas d'acier voici le mien ! » Don Quichotte est l'épopée du ridicule et quand il ne peut plus braver le bon sens, il meurt d'ennui. Et Saint Ignace de Loyola n'est-ce pas un défi à l'humanité entière, rois et papes compris ?

Quand on va en Espagne, il faut faire le voyage au peuple espagnol, il ne faut pas faire le voyage à Velasquez, à Greco, à l'Escorial, à l'Alcazar ou à Cervantes.

Mr. Meier-Graefe ne vit pas le peuple espagnol. Il est trop artiste. Il n'eut d'yeux que pour les tableaux; son voyage fut le voyage à Greco. Greco mérite des voyages, mais quand on en est à Greco, ne pas regarder tout ce qui l'entoure, quand cela possède un caractère et une physionomie si forte, si propre, et unique au monde, est incompréhensible. Mr. Meier-Graefe écrit « L'Espagne entière est une plaine autour de l'Escorial ». Et il demande étonné : « que cherchent-ils en Espagne, les visiteurs, si ce n'est l'empreinte de quelques grands artistes ? »

***

En Espagne on ne se révolte pas à cause des livres écrits contre le pays. Ils sont discutés très impartialement et le plus souvent ils sont même défendus et soutenus par les meilleurs espagnols.

C'est que l'espagnol n'est pas patriote, ou alors il est le comble du patriotisme, il pense peut-être que rien ne peut arriver à blesser la grandeur de sa patrie Je crois que l'espagnol a plus d'orgueil que de sens patriotique. N'oublions pas que pendant la guerre de l'indépendance de Cuba, il y eut en Espagne des députés qui faisaient à chaque instant l'éloge de Macedo, le chef rebelle cubain et que Bolivar le grand libérateur de l'Amérique a été plus compris et plus chanté par les Espagnols que par les Américains. Quel autre pays du monde a élevé un monument à ceux qui furent ses ennemis ?

Depuis quelque temps, presque tous les écrivains espagnols sont en train de prouver que l'Espagne vit, qu'elle existe. On dirait qu'ils ont une arrière pensée qui leur en fait douter. L'Espagne vit; elle est très malade; et le jour où elle trouvera son homme, son Moustapha Kemal, celui qui saura la réveiller, elle pourra étonner le monde.

Nous avons dit que l'art populaire espagnol est sec, précis, mais l'art intellectuel est exubérant, démesuré, gonflé. Laissons de côté ses grandes figures du passé, son Gongora, le plus admirable poète du monde, Saint Juan de la Cruz, Lope, Cervantès, Garcilaso, Manrique, Ercilla (duquel Voltaire disait en parlant de « L'Araukana » qu'il était supérieur à Homère), Velasquez, Murillo et Zurbaran et parlons des plus modernes.

***

L'Espagne a donne vie à Picasso, le créateur du Cubisme dont l'audace n'est égale qu'à sa flamme et à sa fougue merveilleuse, à Juan Gris dont le talent est admirablement clair ; le raisonnement précis, la belle imagination en font un des peintres les plus importants du mouvement moderne ; n'oublions pas de citer la sympathique figure de Gargallo et le jeune peintre Miro.

Il y a en Espagne quelques écrivains actuels de tout premier ordre et qui échappent à la loi générale de l'exubérance tels que : Valle-Inclan, Antonio Machado, surtout dans sa première époque, Ortega y Gasset et Eugenio d'Ors deux essayistes très remarquables, Peres de Ayala, le poète Jimenes et parmi les plus jeunes les deux poètes créationistes Juan Larrea et Gerardo Diego deux grands poètes dans n'importe quel pays de la terre.

Je voulais vous montrer dans cet article ce qu'est l'Espagne, ce qu'elle fut et ce que signifie cette dénomination géographique qu'on appelle péninsule Ibérique.

Vincent Huidobro.



LE GÉNÉRALIFE



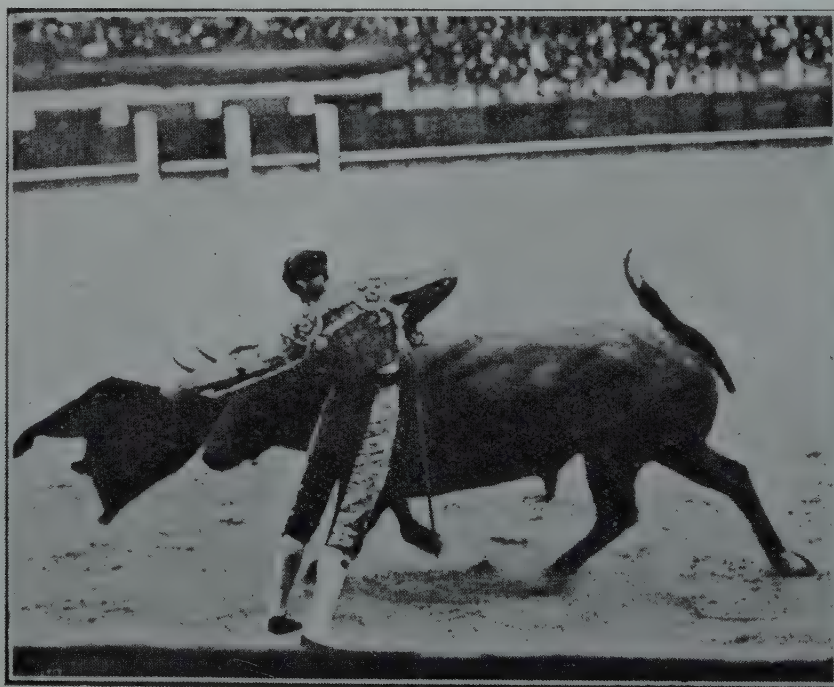
LAURENT

LA RABIDA



ANDERSON

L'ESCORIAL



LALANDA

LE MOIS ARTISTIQUE



LA BARNES FOUNDATION — VUE DE FACE DE LA GALERIE DE PEINTURE

Faux du Louvre et Archéologues officiels. Le douanier Rousseau et le Professeur d'anglais. Primitifs et inspecteur de haute époque. Le bon docteur et la cocaïne. Deux importantes expositions à Pragne.

***

Les affaires de faux du Louvre qui reviennent périodiquement enseignent toujours quelque chose, mais le scandale actuel a permis de faire une découverte assez plaisante. Hier encore les archéologues passaient pour les experts les plus qualifiés en matière d'art ancien. Aujourd'hui on leur préfère la police. Là ou monsieur André Michel Professeur au Collège de France, membre de l'Institut, échoue, son nouveau collègue des Délégations Judiciaires, Monsieur Ameline, réussit admirablement. A l'observation sentimentale succède l'examen scientifique et grâce à ce dernier nous savons si les « Rois de Parthenay » avaient des jambes et si les « Lansquenets du Barrois » possédaient parmi les terrains vagues de Contrisson un aspect beaucoup plus débraillé que celui qu'ils avaient cru devoir prendre pour se présenter au Louvre.

Non qu'il faille à l'encontre de tout patriotisme industriel boycotter la fabrique et le commerce du faux ancien si prospère en France. S'il est bien fait et il l'est toujours, le faux est légitime et nous ne demandons qu'à fermer un œil sur deux. Il faut que tout le monde vive, même les archéologues et par ailleurs ce serait manquer de compétence que blâmer ces artistes souvent éminents qui doués d'incontestables vertus artistiques sont obligés, ne disons pas de faire des faux, le mot est laid, mais par exemple d'emprunter les moyens de l'antiquité pour traduire la libre expression de sensibilités obstinément bouchées comme des canons aux aspirations de leur temps. D'autre part un bon ouvrage pastiche vaut mieux qu'un mauvais réputé authentique. Le faux s'il est presque vrai conserve toujours une valeur éducative, comme une expérience scientifique ou comme un moulage bien fait. Mais alors qu'on ne nous cache rien et qu'on n'attribue pas à la pièce généralement fausse une valeur sentimentale qu'il est un peu puéril d'attacher à ces œuvres d'art gothique fabriquées, comme la plupart de ces objets, dans les ateliers de Montmartre et de Montparnasse à l'intention des Musées français et Etrangers.

L'affaire actuelle de faux du Louvre est parait-il le fruit d'une campagne de marchands contre marchands ; le bruit court également que par réciprocité les marchands de gothique vont montrer comment le « marché » du XVIIIe siècle est à son tour également encombré de faux innombrables et bien connus. Or, sur ce sujet les artistes contemporains sont suffisamment renseignés pour déplorer une fois de plus ce goût exagéré de l'antiquaille qui leur porte le plus sot préjudice mais que fort heureusement de grands avatars contribuent à détruire. Ce qui les touche plus particulièrement c'est l'appui officiel innocemment donné à ces petites pratiques par les fonctionnaires de l'archéologie. A une récente enquête, M. André Michel qui rédigea le fameux rapport concluant à la parfaite authenticité gothique des pièces « restaurées » par le sculpteur Boutron, M. André Michel, dis-je, répondait un peu affolé « *S'il s'agit de têtes, je vous livre la mienne* ». Pour nous qui savons fort bien combien est difficile l'expertise d'un objet ancien, nous nous permettons seulement de rapprocher les jugements gothiques de M. Michel de ses jugements sur l'art moderne. Cet écrivain fut toujours très sévère pour celui-ci. Ses opinions sur le Cubisme, surtout, furent de tout temps

non point malveillantes, mais entachées des considérations les plus fausses et cela parce qu'il ne prit jamais la peine de se renseigner suffisamment et parce qu'il rejeta toujours les propositions de l'art moderne aussi bénévolement qu'il acceptait les petites supercheries du sculpteur Boutron.

Cette amusante aventure aura pour résultat de rendre plus circonspects les amateurs étrangers et je pense que les Musées américains et celui de Boston notamment, jugeront à leur valeur les leçons de nos archéologues pour reporter sur l'art moderne un amour que l'art ancien ne réclame pas, utile seulement qu'il est à former l'éducation de l'esprit et non point celle de la sensibilité.

***

Cette incompétence provient encore du fait que certain écrivains exagèrent le programme de leurs investigations. Disserter à la fois de l'art ancien et du moderne est souvent au dessus des ressources d'un homme. Aussi, est-il prudent de se spécialiser. M. Arsène Alexandre, lui, se spécialise en tout. S'il se montre assez imprudent en ce qui touche un art moderne qu'il ne connaît évidemment point, il se rattrape en art ancien, matière en quoi l'on peut présumer qu'il est plus à son aise. Toutefois, ce n'est pas sans surprise que dans un article récent on l'a vu ranger : Pinturricchio, Francia, Pollaiuolo Catena, Bellini et Conti parmi les « Primitifs italiens » .L'idée est audacieuse et vaut qu'on s'y arrête, sans doute, mais pas très longtemps évidemment.

Tout cela n'est pas grave et il faut se souvenir que jadis M. Arsène Alexandre défendit Renoir lorsque les élèves des Beaux-Arts menaient campagne contre sa peinture. Mais que dire lorsqu'à l'incompétence il faut ajouter des intentions qui révèlent des états d'esprit plus fâcheux ?

***

Or, au cours d'un article de trente cinq pages tendant à démontrer que le douanier *Rousseau* et *Apollinaire* n'étaient que des fumistes« » M. Charles CHASSÉ commence d'abord par décider que l'art de Rousseau n'est pas en cause. C'est un aveu que nous retenons. Mais plus loin il fait parler Apollinaire et quelle arme plus précieuse qu'une parole du poète pour discréditer l'œuvre de celui qu'il défendit. Or, voici comment opère M. Chassé : Guillaume Apollinaire rapportait un jour une histoire de chasse extraordinaire que lui avait contée Rousseau. Hableur comme tout chasseur, le Douanier avait exagéré, aussi Apollinaire de s'écrier suivant un mot de mode à l'époque : « *Après tout, Rousseau attigeait peut-être la cabane* ». Comment, dès lors, expliquer le procédé de M. Chassé qui se sert du mot d'Apollinaire comme épigraphe de l'article ? Le lecteur pense qu'il s'agit d'un jugement porté sur l'œuvre du peintre qu'Apollinaire aimait si sincèrement, et le tour est joué.

Dans ces conditions l'auteur de l'article ne doit pas être surpris si l'on ne lit pas plus avant un travail par ailleurs si inutile puisqu'il n'y conteste pas la valeur de l'œuvre du Douanier, seul thème qui importe, après tout, à l'écrivain d'art.

***

La science elle-même n'hésite pas à venir au secours de l'incompétence. Dans les « *Nouvelles Littéraires et Artistiques* » le Dr Voivenel s'étonne que M. Albert Thibaudet tienne en suspicion les considérations des médecins touchant la pathologie des écrivains et des artistes. Mais ce bon docteur voudrait-il nous dire où il a si aimablement puisé que « *l'abus de la coco a joué un rôle dans la production des cubistes et des pointillistes* » : *J'ai beau être un idiot de docteur* ajoute-t-il, *je fais de la critique littéraire* ». Mais non docteur, vous êtes simplement mal averti. Je ne sais si au temps de votre séjour à l'Ecole de Médecine l'on procédait comme vous le faites plus par pronostic que par diagnostic, mais je vous mets toujours au défi et j'insérerais volontiers votre réponse, de prouver qu'un seul cubiste, un seul pointilliste, ait même jamais goûté à l'infernale drogue. Je soupçonne surtout que le fait de confondre pointillistes et cubistes prouve chez vous une ignorance totale de l'œuvre de ces artistes. N'oubliez pas que Seurat est mort voici bientôt quarante ans, que le glorieux Signac jouit d'une vieillesse particulièrement robuste, que de leur temps l'on ignorait la cocaïne, et que la plupart des cubistes sont des hommes de sport et des fervents de culture physique.

***

Fort heureusement les deux magnifiques expositions que la Ville de Prague vient d'organiser forment une réponse à ces étourderies.

Comme on le sait, les artistes de France n'avaient pas attendu la fin de la guerre pour estimer leurs collègues tchèques. Et nlous connaissions depuis longtemps les peintres FILLA, KREMLICKA, SPALLA, KAPEK, KARS, les écrivains KRAMAR, NEBESKY, JELINEK, les sculpteurs GUTFREUND, STURSA, l'architecte NOVONAY, président de la Société MANÈS, c'est à dire tous ceux qui pratiquaient ou défendaient les tendances les plus neuves de l'art contemporain.

Une première exposition « *Les entêtés* » réunissait les artistes d'avant garde tchèques KAPECK, KREMLICKA, SPALLA, etc.... et quelques uns des noms le plus représentatifs de l'art français actuel. C'étaient : SURVAGE, OZENFANT, DUFY, PER KROG, JEANNERET MORTIER.

La seconde, de beaucoup la plus importante, constituait une sorte de rétrospective de l'art français des XIXe et XXe siècles. Ce fut de beaucoup l'exposition du genre la plus impor-

tante qu'ait vu l'étranger. Près de six cents œuvres capitales présentaient une synthèse de l'art français, depuis David à nos jours. Par un tour de force hors de pair, le Docteur Nebesky, Commissaire général de l'Exposition, réussit à emprunter au Louvre, aux Collectionneurs, aux grands marchands, les pièces des plus significatives. Il est inutile de produire ici une sèche énumération. Et il suffira de noter que parmi les artistes morts seuls, figuraient ceux que nous aimons parmi les vivants : MATISSE, MONET, PICASSO, DERAIN, OZENFANT, LÉGER, LHOTE, BISSIÈRE, MORTIER, DUFY, UTRILLO, DUFRESNE, BRAQUE, LAURENS, ZADKINE, POUPELET, MAILLOL, etc...

Invité par la Société Manès à faire à Prague une Causerie sur l'Art Contemporain, j'ai pu noter combien le public artistique tchèque s'intéressait non seulement au mouvement de l'art moderne au point de vue historique, mais à son point de vue purement plastique. Le Ministre de France, M. Couget, très amateur d'art, me demanda de montrer en une causerie faite à l'exposition même, comment l'on pouvait rattacher l'art des contemporains à celui des maîtres du XIXe siècle. J'ai essayé de le faire et je pense que mes improvisations n'auront pas été inutiles.

Par ailleurs, la sanction la plus précieuse donnée aux efforts de l'Art français a été fournie par le Ministère des Beaux-Arts tchèque lui-même, qui a acheté pour deux millions et demi de francs de peinture française pour constituer la base d'un nouveau Musée. En dehors du goût qu'a montré la Commission des Beaux-Arts chargée du choix, l'on peut mentionner que le futur musée Tchéco-slovaque a réalisé de bonnes affaires dans le fait que sans attendre comme il se passe journellement en notre Louvre, que les toiles atteignent des prix inaccessibles, il a su choisir les œuvres les plus significatives et il en choisira d'autres à des prix qui ne se retrouveront sans doute jamais.

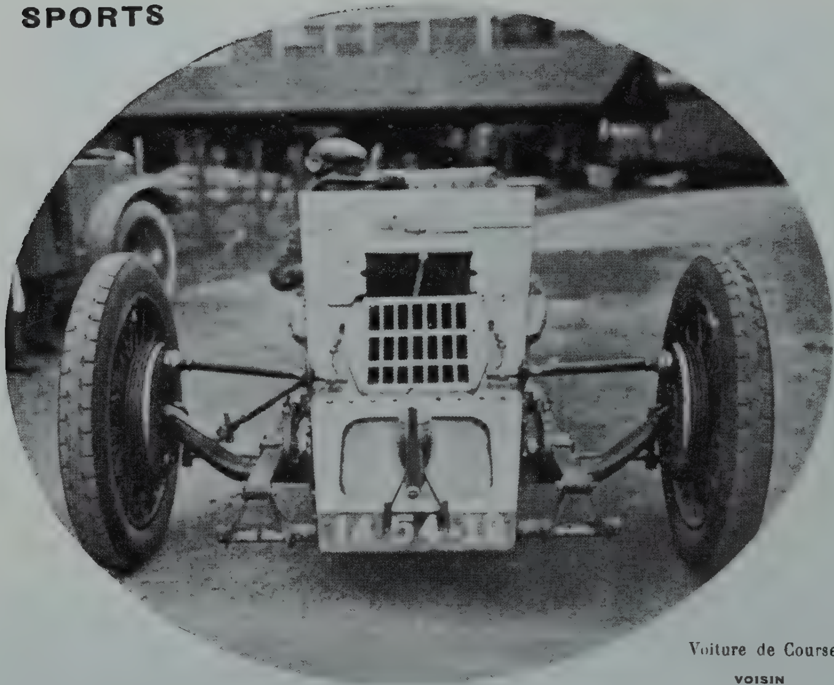
Puis-je signaler cette amusante aventure de la remarquable *Pomone* de MAILLOL. Le grand sculpteur l'avait offerte à la ville de Paris qui la désirait, à condition qu'elle fut érigée dans le Jardin des Tuileries. Un Comité artistique repoussa cette dernière proposition ; aussi Maillol garda-t-il sa statue, mais elle ornera désormais le Musée de Prague qui l'a immédiatement acquise. Les Tuileries se contenteront de *Paris*, de M. Bartholomé.

MAURICE RAYNAL.



THE BARNES FOUNDATION

CÉZANNE



Voiture de Course
VOISIN

GRAND PRIX DE L'AUTOMOBILE CLUB DE FRANCE

Reconnu Anatole France, sourire très fin, très très fin, excessivement fin, : jeux du cirque, n'est-ce pas, cher Maître, un petit coup de Colisée ?

— Cher maître, ces engins sont des poèmes à grand rendement plus créés que le plus pur poème et comme eux parfaitement inutiles, sauf qu'ils sont comme les poèmes, indispensables à l'homme comme il faut.

Le littérateur a une haute idée de sa valeur créatrice, la dénierez-vous à ces hommes qui d'un peu d'acier spécial (qui est déjà une condensation d'inventions sans nombre) créent de toutes pièces ce projectile magnifique et qu'un homme rend docile. Produit splendide de la raison pure et de l'instinct le plus inventeur, témoignages parfaits d'une époque lyrique. C'est très joli aussi un pur sang.

— Oui, c'est nature.

— Non c'est encore l'homme que vous y admirez, la méthode sélective, déduction de la raison qui du canasson d'antan a fait cet animal nouveau tout en muscles.

— Peut-être, mais je n'aime pas les acrobates, vos coureurs sont des acrobates.

— Comme le poète, le savant, le peintre créateur sont des acrobates comme l'ingénieur : comme les Voisin, les Lefebvre, les Bugatti, les Planchon, les Petit, les Einstein, et les Anatole France quelquefois.

C'est bien fini le temps où la poésie ne valait que découpée en bouquins et c'est très drôle que les fins amateurs de pensées trouvent vaine folie ces lyriques engins, fils des poètes du mouvement, et qu'ils ne conçoivent l'auto que sous la forme d'une rossinante Panhard non évoluée qui les conduit cahin caha à leur cabinet tenter de couper les cheveux en quatre ; en mécanique de course, fin dilettantes, c'est en mille qu'on les coupe. Rimer bien, limer bien, exprimer bien, tourner bien, c'est la même chose, il n'y a pas de hiérarchie dans l'excellent — sauf symphonie.

Je sais bien qu'on ne sait guère quel prodigieux comprimé d'invention et de travail parfait contiennent ces 600 kgs d'acier de la machine Reine ; voilà aussi l'exemple d'une beauté subjective que nous projetons sur l'objet.

Ces courses aussi, Anatole France, où vous ne voyez que poussière de caoutchouc et vaines agitations, il me semble pourtant qu'elles provoquent de beaux mouvements de ces hommes qui tournent à deux cents à l'heure : ils nous rassurent sur les possibilités de notre machine humaine, et nous prouvent que nous pouvons nous intéresser à d'autres déclanchements qu'à ceux seulement de l'amour. O.

HANGARS D'ORLY



CONCEPTION ET CONSTRUCTION DE LIMOUSIN & Cie.
LARGEUR 80 MÈTRES. HAUTEUR 50 MÈTRES. LONGUEUR 300 MÈTRES.
LA NEF DE NOTRE-DAME DE PARIS MESURE 12 MÈTRES DE LARGE ET 35 MÈTRES DE HAUT.

Ces hangars probablement les plus vastes nefs construites à ce jour, sont conçus comme une simple tôle ondulée, en ciment armé, sans poutre ni nervures ; leur épaisseur n'a pas trente centimètres ; un abri de tranchée aux proportions gigantesques. A dix kilomètres, ils se détachent *sur le ciel ; magnifique signe pur dans le paysage, leur parabole fixe comme un trait d'épure.*

La construction s'effectue dans le silence de l'immense chantier par une équipe de quelques hommes actionnant des machines. Ici, enfin, le chantier s'industrialise ; concevoir une telle construction, c'était concevoir l'échafaudage. L'échafaudage est une demi-roue de bicyclette où rayonnent les câbles qui tendent le cintre de bois, où s'adaptent les pièces de moule graissées où coule le béton. Les tendeurs aboutissent à deux vérins hydrauliques qui, silencieusement, haussent ou abaissent le coffrage ; une ondulation de l'immense tôle est coulée, et ainsi de suite.

On est face à une création pure du calcul.

Il n'y a rien à enlever à cette œuvre.

Problème : Y aurait-il à ajouter ?

Nous sommes dans l'allégresse de dimensions nouvelles et l'enthousiasme est complet. Michel-Ange rôdant à Orly, que chipoterait-il avec lui-même ?

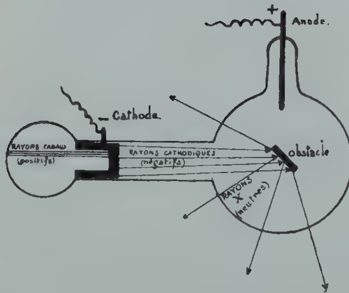
Problème.

La question reste pendante. Les limites de l'esthétique de l'ingénieur rejoignent-elles l'architecture ? Nous avons au moins déjà conclu que la machine n'est pas une œuvre d'art.

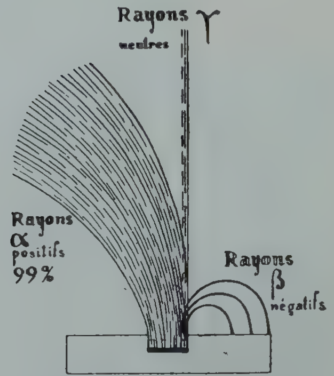
L. C. S.



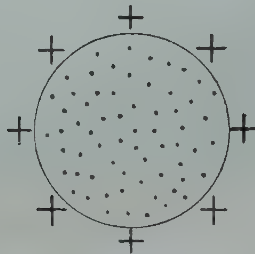
LA CONSTITUTION DE LA MATIÈRE



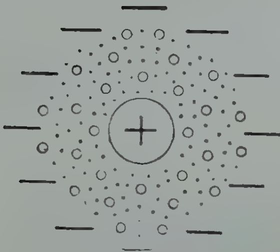
L'ampoule de Crookes



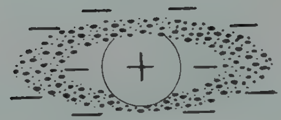
Le rayonnement radio-actif



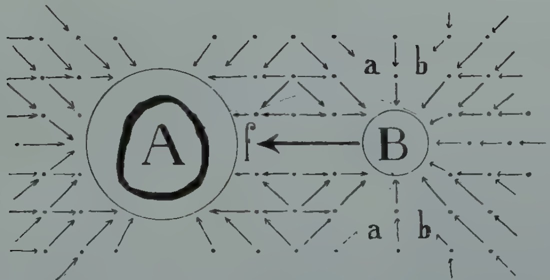
L'atome d'après Lord Kelvin



L'atome selon J. Perrin



L'atome selon Nagaoka
et Rutherford



LA CONSTITUTION

DE LA

MATIÈRE

Nous avons vu dans un précédent article par quelles voies la science en était arrivée à savoir que la matière est composée d'atomes d'une incroyable petitesse, qui tournent les uns autour des autres avec de prodigieuses vitesses, au point de nous donner l'illusion du plein, du continu, et de toutes les apparentes propriétés de la matière. Cependant, depuis Lavoisier jusqu'à ces dernières années, on ne pouvait pousser l'analyse au-delà de l'atome chimique et beaucoup se croyaient autorisés à dire que quatre-vingt et quelques éléments distincts formaient toute la matière du monde, comme des constituants premiers et irréductibles. Pourtant, le sentiment général éprouvait le besoin d'une théorie sub-atomique, d'une théorie, comme dit J.-J. Thomson, qui serait à l'atome ce que la théorie atomique est à la matière ordinaire.

Cette idée était fortement suggérée par des considérations d'ordre chimique : similitude de propriétés d'éléments (familles) comme Chlore, Brome et Iode ou Carbone et Silicium, loi périodique de la relation rythmique entre certaines propriétés de l'atome et le poids atomique (système de Mendéléieff). Certains faits donnaient même à penser que tous les corps dits simples pourraient bien résulter d'arrangements complexes, pour nous insécables, d'un constituant commun, sorte de proto-atome partout identique : ainsi tous les corps montrent une chaleur spécifique et une charge électrique identiques quand, au lieu d'opérer sur des poids semblables de matière, on opère sur des quantités proportionnelles aux poids atomiques. Prout, considérant que les poids atomiques de la majorité des corps simples sont des multiples exacts de celui de l'Hydrogène, formula cette hypothèse un peu grossière que les différents atomes ne seraient que des combinaisons stables d'atomes d'Hydrogène.

Si l'atome n'est pas un élément irréductible, on comprend mieux comment peuvent varier ses propriétés dans les composés chimiques, comment l'oxyde de fer, par exemple, est à la fois si différent du Fer et si différent de l'Oxygène. En faisant agir de l'Oxygène sur le Fer, on opérerait une tranformation complète de l'un et de l'autre, et si de l'oxyde ainsi composé, on retire ensuite de l'Oxygène et du Fer, ce ne serait qu'en opérant une transformation inverse. H. Sainte-Claire Deville et W. Ostwald ne croyaient pas à la persistance des éléments dans les composés et, en effet, quand on considère la dissolution électrolytique, cette opinion se trouve fortifiée. Le chlorure de potassium, par exemple, dissous dans une électrolyte se divise en ions Chlore et en ions Potassium : or, comme le Potassium est un métal qui ne peut rester au contact de l'eau sans se combiner avec elle, ni en présence

du Chlore sans donner de réaction, il faut admettre que le Potassium et le Chlore, dans l'électrolyte, ne sont pas les mêmes corps que le Potassium et le Chlore des laboratoires. Enfin, l'allotropie des corps simples, comme les différentes espèces de phosphore (blanc, rouge, violet) ou de soufre, montre que des substances dites simples présentent une variabilité qui ne peut appartenir logiquement qu'à des organisations complexes. Tout ceci donne à penser que l'atome est constitué d'éléments plus simples, mais que sont ces éléments ?

La découverte des rayons cathodiques et de la radio-activité apporta, par des moyens qu'on n'aurait pu prévoir, la réponse désirée.

Si, dans un tube muni d'électrodes et où le vide a été poussé très loin, on envoie un courant électrique à tension suffisante, la cathode (électrode de sortie du courant, pôle négatif) émet des rayons qui se propagent en ligne droite, échauffent les gaz qu'ils frappent et sont déviés par un aimant. Ces rayons cathodiques sont chargés d'électricité négative et peuvent traverser des lames métalliques très minces, reliées à la terre, en conservant leur charge ; ils sont donc inséparables de leur électricité. Toutes les fois qu'ils frappent un obstacle, ils donnent immédiatement naissance à des rayons particuliers, dits rayons X, différents des rayons cathodiques en ce qu'ils ne sont pas déviés par un aimant et traversent des lames métalliques épaisses capables d'arrêter ces derniers. Les rayons cathodiques et les rayons X rendent l'air conducteur de l'électricité, parce qu'ils transforment les gaz traversés en ions mobiles positifs et négatifs.

Crookes, qui étudia le premier ces rayons, pensa qu'il s'agissait de molécules gazeuses extrêmement raréfiées, dissociées au point de constituer un quatrième état de la matière, l'état radiant. Le phénomène ne se produit, en effet, que dans un vide relatif : un vide trop absolu *durcit* l'ampoule et diminue l'émission des rayons cathodiques. D'autre part, les rayons cathodiques possèdent une masse certaine puisqu'ils sont capables d'actionner un moulinet à ailettes placé dans l'intérieur du tube.

On a soumis les particules cathodiques à diverses mesures très ingénieuses. Il en résulte que la masse de la particule cathodique est au moins mille fois plus petite (exactement 1700 fois) que l'atome d'Hydrogène, le plus petit de tous les atomes connus. Il faut donc abandonner la théorie de Crookes d'après laquelle les projections cathodiques seraient des molécules gazeuses : on découvre en elles un véritable élément sub-atomique, d'autant plus que les projections cathodiques sont toujours identiques, quel que soit le gaz de l'ampoule ou le métal de l'électrode. En raison de leur charge électrique, ces particules reçurent le nom d'électrons. Les électrons des rayons cathodiques proprement dits sont chargés d'électricité négative ; ce genre d'électrons est de beaucoup le plus nombreux, mais on observe un rayonnement accessoire portant une charge positive (rayons canaux). Les rayons X constituent une troisième variété ; ils sont dépourvus de charge électrique, mais ils déchargent les corps électrisés.

Au moment où l'on étudiait les rayons cathodiques, la découverte de la radioactivité montra que certains corps comme l'Uranium, le Thorium et surtout le Radium, sont capables d'émettre spontanément des

radiations semblables aux rayons cathodiques, dans lesquelles on distingue trois variétés (Rayons α, β et γ) respectivement identiques aux rayons cathodiques, rayons canaux et rayons X : cette identité s'est montrée absolue. Certains physiciens ont établi que la radio-activité était une propriété commune à tous les corps, bien que, pour la plupart, dans des proportions à peine perceptibles. Ceci revient à dire que tous les corps dissocient perpétuellement une partie de leurs atomes en leurs constituants essentiels : les électrons.

L'étude de la radio-activité révéla en même temps un phénomène d'une importance exceptionnelle : la transformation spontanée d'un corps chimique bien défini en un autre corps chimique non moins bien défini. On vit le Radium émettre du gaz Hélium, en perdant progressivement de son poids atomique et en se transformant en une série de corps successifs par une véritable transmutation.

Cette découverte renversa complètement le dernier et le plus solide des principes de la chimie contemporaine : l'irréductibilité des corps simples. Ceux-ci apparurent désormais comme des composés plus ou moins complexes édifiés à partir d'un seul élément, l'électron, celui-ci pouvant être positif ou négatif selon la charge d'électricité qu'il transporte.

Tout d'abord, on pensa que l'électron ou charge électrique était porté par un support matériel au sens ordinaire du mot. Aujourd'hui, les idées ont beaucoup évolué : un certain nombre de physiciens ont fini par admettre l'inutilité de ce support inerte ; ils pensent que l'atome n'est qu'un agrégat de charges électriques élémentaires. Ces électrons assemblés en systèmes stables, constituent la matière ; quand ils se mettent à circuler, ils constituent l'électricité. Le courant qui traverse un conducteur métallique serait un torrent d'électrons déversé dans les interstices relativement si étendus qui subsistent entre les atômes : la circulation s'opère avec une vitesse de l'ordre de la lumière, mais on ne peut rien affirmer sur son mécanisme réel.

Quant à l'atome soi-disant simple et insécable, c'est un tourbillon d'électrons. Lord Kelvin a imaginé qu'il est formé d'une sphère chargée positivement, à l'intérieur de laquelle les électrons se déplacent en oscillant autour de positions d'équilibre. J. Perrin a assimilé la constitution d'un atome à celle d'un système solaire : autour d'une petite quantité d'éléments positifs tourneraient avec une extrême vitesse des électrons négatifs dont le nombre ne serait pas inférieur à un millier et souvent très supérieur. M. Nagaoka a repris l'hypothèse de J. Perrin, mais en la modifiant. Une charge centrale positive serait entourée d'électrons tournant rapidement et formant un « Anneau de Saturne ». C'est le noyau central qui ferait explosion dans le cas des corps radio-actifs puisque nous constatons que des charges positives sont expulsées par morceaux relativement gros (particules X). On n'a, à ce sujet, aucune certitude, sauf que l'atome est constitué d'électrons (« et de rien autre » écrit Larmor). Enfin, on sait que ces électrons sont répartis en groupes numériques déterminés par des rapports véritablement pythagoriciens.

Habituellement l'atome serait neutre ; il ne deviendrait positif ou négatif qu'en perdant des électrons de nom contraire comme c'est le

cas dans l'électrolyse. Toutes les réactions chimiques seraient dues à des gains ou à des pertes d'électrons. La radio-activité résulterait d'un excès de force centrifuge.

Le nombre de ces électrons serait variable pour chaque atome. Selon Barkla, il ne serait que de la moitié environ du poids atomique. Selon d'autres, il pourrait atteindre quelques centaines ou quelques milliers. De toute façon, le volume des électrons serait faible par rapport à celui de l'atome (au moins 1700 à 1800 fois plus petit que l'atome d'Hydrogène pour J.-J. Thomson). On a comparé le tourbillon des électrons évoluant dans les limites de l'atome qu'ils constituent, à une nuée de moucherons dans la nef d'une cathédrale ; de même que la voie lactée est un essaim de soleils, de même la matière de notre planète est un essaim d'atomes et les atomes sont des essaims d'électrons, mais qu'est-ce que l'électron sinon une force ?

La matière est un dynanisme ; l'atome est un réservoir formidable d'énergie électrique. A la vérité, on aurait pu s'en douter depuis longtemps : l'électricité statique obtenue en frottant des corps résineux (le mot électricité signifie, en grec : ambre frotté) ou d'une manière plus perfectionnée par les frotteurs des machines statiques, de même que l'électricité dynamique produite par les piles, semblent bien tirer leur origine d'une modification atomique. On a trouvé que l'énergie est accumulée en quantité énorme dans la matière. J.-J. Thomson a évalué l'énergie accumulée dans un gramme de matière à 100 millions de kilogrammètres, etc... Le Dr G. Le Bon a soutenu très brillamment cette idée que la matière est tout simplement de l'énergie accumulée et que sa destruction libère cette énergie dans des proportions énormes. Cette idée est de plus en plus admise. Elle a des conséquences philosophiques immenses. Le problème de l'action de l'impondérable sur le pondérable « de la force sur la matière, dit Rougier, disparaît comme un problème mal posé, né d'une antinomie factice, posée à priori par le sens commun entre la matière et l'énergie ». Ainsi s'évanouit définitivement la notion empirique de matière. La propriété de masse, qui paraissait irréductible, se montre conditionnée par l'énergie interne de la matière, augmentant ou diminuant avec elle », C'est l'énergie qui est inerte, dit Langevin ; la matière ne résiste au changement de vitesse qu'en proportion de l'énergie qu'elle contient ».

En attendant, pouvons-nous savoir ce qu'est au juste l'électron, d'où il sort, d'où il tire sa force ? Nous en arrivons alors à la conception de l'Éther que nous étudierons une autre fois, mais avant de sortir de la matière proprement dite, remarquons combien cette matière est liée à la force pure, à cette force que nous appelons, sous ses aspects les plus nobles, l'esprit.

Dr R. Allendy.

LA FONDATION

BARNES

PAR

MAURICE RAYNAL

Le but que s'est proposé le Dr Albert Barnes en fondant le Musée-Ecole qui porte son nom correspond à l'une des façons les plus rationnelles d'envisager le rôle du collectionneur moderne.

Il est plusieurs manières de réunir des œuvres d'art.

En premier, mentionnons le procédé du collectionneur que la seule manie de collectionner quelque chose possède. Celui-là groupe les œuvres d'art comme les timbres-poste. En réalité il ne voit dans ce passionnant et difficile problème qu'un *but* et non pas comme il convient beaucoup mieux, un *moyen*. A défaut d'un amour constant pour l'art, d'un goût personnel, d'une individualité artistique et d'une connaissance suffisamment éclairée, il fait preuve d'une prédilection pour le nombre et la rareté matérielle. Si bien que sa collection ne constitue généralement qu'un amas confus d'œuvres hétéroclites qui lui sont imposées par les circonstances et non pas par un libre choix. Il s'agit d'une sorte de fond de brocanteur ou se rencontrent généralement l'œuvre à la mode et l'occasion, soit, un manque d'unité qui rend ce fatras généralement insupportable et dénué de toute valeur de groupement d'art.

L'amateur véritable est celui qui groupe ses œuvres non plus suivant la mode mais selon sa propre sensibilité. Et dans ce sens je préfère l'amateur qui choisit son tableau chez Dufayel que celui qui opère suivant le procédé ci-dessus développé. La diversité des tempéraments des artistes se trouve en correspondance normale avec les tempéraments des spectateurs. Sans doute l'artiste augmente-t-il ses caractéristiques sensibles d'éléments venus de l'imagination ; mais il reste un fond d'humanité commune qui fait que l'amateur éclairé peut justement montrer un penchant pour les œuvres qui répondent à ses penchants, ses habitudes sensibles. C'est pourquoi celles qu'il réunit font généralement preuve d'une unité qui est la marque d'un goût sûr, et surtout d'un choix libre.

La collection du Dr Barnes atteste une troisième intention, un

nouveau moyen : celui de faire de l'amateur un éducateur de l'intelligence et de la sensibilité artistique. Au point de vue social l'effort est considérable puisqu'il tend à substituer le rôle d'un particulier fort d'une unité sensible consolidée par une expérience profonde des nécessités modernes à celui d'un musée forcément mal pourvu à cause de la diversité de ses directives et de son esprit conservateur propre à développer peut-être l'éducation de l'intelligence pratique mais non pas celle de la sensibilité.

Il est certain que pour Barnes la sensibilité artistique a des sources profondes aussi bien dans l'âme populaire que dans celle de l'élite. Le chef-d'œuvre est capable de susciter les mêmes réactions chez l'artisan que chez l'intellectuel. Mais il faut dégager la personnalité sensible du premier à travers les mauvaises influences d'un culte du passé mal compris, d'une crainte légitime de sa part et aussi d'une indifférence qu'il est souvent difficile de combattre.

Telle est l'intention du Dr Barnes. Mais avant de connaître par le détail le mécanisme de ses intentions, il est indispensable d'examiner celui de l'organisation matérielle de son œuvre.

***

A ce point de vue matériel, la Barnes-Foundation consiste en un vaste parc situé aux portes de Philadelphie, à Méryon. La galerie, œuvre de l'architecte français Cret est en cours de construction. Le Dr Barnes a fait venir spécialement de France des blocs de pierre de Pouillenay, qui débarquèrent aux Etats-Unis après des péripéties de voyage assez dangereuses pour le navire qui transportait la lourde cargaison. Et les procédés d'éclairage les plus perfectionnés sont mis en œuvre pour la présentation la plus favorable des peintures et des sculptures.

Le noyau de la collection est formé par plus de 100 toiles de Renoir, 50 de Cézanne, des Daumier, des Manet, des Sisley, des Puvis de Chavannes, des Van Gogh et des Gauguins. Parmi nos contemporains l'on y rencontre Matisse, Picasso, Modigliani, Utrillo, Soutine, Kisling, Derain, Pascin, Lipchitz, Zadkine, Mmes Perdriat, Lagut, Laurencin. Et parmi les peintres et sculpteurs américains il faut citer une centaine d'œuvres de Glackens, Prendergast, Demuth, Maurer, Kuenne, Lawson et Hartley. En tout 700 œuvres choisies représentant les tendances plastiques contemporaines depuis 1870 à nos jours.

Dans son usine de produits chimiques, le Dr Barnes voulait réduire à six les heures de travail de façon à permettre à ses ouvriers de consacrer de suffisants loisirs à leur perfectionnement intellectuel. La coutume des 8 heures a triomphé, mais il n'en a pas moins pris les mesures nécessaires pour poursuivre ses buts. La Fondation est elle-même placée sous le contrôle d'un groupe directeur constitué par cinq femmes blanches, trois hommes de couleur et un blanc, le Dr Barnes luimême. Ce dernier est le seul à posséder un grade universitaire. Trois des femmes possèdent leur brevet élémentaire. Deux des nègres ne peuvent que lire et écrire leurs noms. L'entreprise commença en 1902

avec un capital suffisant pour durer trois mois. Le Dr Barnes ne crut jamais devoir recourir à la publicité en vue de faire connaître sa tentative pour avoir, dit-il lui-même, trouvé dans la philosophie de William James les principes propres à se dispenser de ce luxe. Bientôt un plan d'action soigneusement élaboré porta ses fruits, et c'est en 1908 que la fondation fut réorganisée sur une base coopérative appuyée sur des principes éducatifs et sociaux.

La fondation, reconnue par l'État de Pensylvanie, a reçu une charte; le Dr Barnes lui a alloué un fond de six millions de dollars, et l'œuvre en son entier a coûté à son généreux donateur une somme qui dépasse deux cents millions de francs.



En principe, un esprit large, un mutuel respect de la personnalité de chaque individu a permis de faire réussir la tentative. Un cercle d'études constitué à la fondation, est présidé par des professeurs qui se montrent plus désireux de développer les qualités de leurs auditeurs que de leur imposer les conceptions toutes faites qui leur viennent de de notions pédagogiques d'un autre âge. Le Dr Barnes, sachant fort bien que l'art ne s'apprend pas, a banni ce que les abus de l'enseignement des histoires de l'art peuvent imprimer de fausses directives dans l'esprit qui s'ouvre aux mystères sensibles de l'art. Il ne s'agit pas de savoir si telle « Belle Ferronière » est un original, une réplique ou un faux. L'important est de savoir s'il s'agit d'un bon ou d'un mauvais tableau et s'il est susceptible de susciter une émotion d'art quelconque. Le reste n'est que niaiseries à l'usage de cette sorte de sadisme bien connu des collectionneurs d'objets dénués de tout intérêt ou de commentateurs privés de toute imagination. Suivant le méthode que le Dr Barnes a emprunté au pragmatisme qu'il a lui-même développé, il s'agit de situer toutes choses à leur place et de ne faire intervenir dans les questions d'art que les notions qui s'y rapportent directement. Ne regardez pas ce qui se trouve *derrière*, mais *sur* la toile, pourrait être l'une. des formules que le Dr Barnes propose à ceux qu'il veut initier à l'art. La méthode est donc excellente et les résultats intervenus l'ont parfaitement démontrés. Nombreux sont les fidèles des cours de la Fondation que dirige le Professeur John Dewey, l'auteur de « Studies in logical theory » et de « Beliefs and realites » que les pragmatistes associent toujours à l'œuvre de William James. Pour avoir écrit « qu'on ne discute pas un problème en termes absolus, mais en termes relatifs à la conduite de la vie » John Dewey a permis à Albert Barnes de montrer à ceux qui font confiance à sa tentative que l'art ne peut se goûter suivant des systèmes ou des écoles, mais suivant les dispositions vivantes de notre nature sensible.

L'importance que Albert Barnes attache à l'art pour le perfectionnement de la nature humaine est l'une de ses idées les plus fécondes. William James en décrivant l'influence des grands hommes sur leur milieu, ne manque pas d'observer qu'un Rembrandt nous apprend à « apprécier le contraste de la lumière et de l'ombre ». Aussi est-ce en

développant cette notion que Barnes prétend avec raison perfectionner l'individu aussi bien d'une façon sensible que d'une manière intellectuelle. En supprimant toute métaphysique de l'art, il pose le spectateur devant l'œuvre, nu et radicalement vierge de tout préjugé. Il ne craint donc pas de présenter à des esprits neufs les œuvres de nos contemporains. Il fait confiance à leur initiative sensible dès l'instant qu'elle sera délivrée de tout prétexte à souvenirs ou comparaisons nés d'une formation intellectuelle et non sensible issue d'un certain surcroît d'éducation.

L'idée est audacieuse et bien moderne, mais elle est très légitime. Le Dr Barnes m'a dit toutes les idées qu'il avait dû combattre pour l'imposer et les injures seules raisons à lui opposer, dites contre ses intentions. Or, les résultats qu'il a obtenus ont été excellents. Nombre de ses ouvriers ont acquis, non seulement le goût des œuvres d'art au point que beaucoup d'entre eux ont constitué des collections, mais encore des jugements extrêmement sûrs. Des discussions sur l'art s'élèvent quotidiennement entre travailleurs qui se terminent devant l'examen des tableaux. Ajoutez à cela la pratique assidue et commentée par des maîtres d'œuvres telles que le « Comment nous pensons » de John Dewey, la « Conduite de l'homme libre » de Bertrand Russell, le « Sens de la Beauté » de Santayana, et l'on ne sera pas étonné du succès de l'entreprise du Dr Barnes. Som mérite fondamental est d'avoir pensé que les notions de création dans le domaine de l'art peuvent être condensées en des principes fondamentaux, simples et si humains qu'ils doivent être proposés avec profit même à des illettrés, fait qui permet à ceux-ci de mettre à profit de la manière la plus élevée les heures de loisir que la vie leur accorde.

***

S'il faut féliciter le Dr Barnes d'une institution qui aura aux États-Unis une répercussion immense, nous devons le remercier d'avoir fait de l'art français le canevas de son système de perfectionnement. En choisissant des œuvres appartenant à plusieurs tendances qui attestent une valeur indéniable, Barnes permet à toutes les individualités sensibles de prendre contact avec des œuvres qui répondent à leur nature. C'est pourquoi le Musée-École de Méryon augmente de jour en jour le nombre d'exemples proposés à des fidèles que la compétence sans cesse accrue rend de plus en plus difficiles. Sans doute plusieurs tendances contemporaines et des plus considérables ne sont pas encore représentées à Méryon, mais elles le seront bientôt. Et c'est alors qu'il sera donné pour la première fois de connaître non plus un musée-collection comme il en est tant et d'inutiles, mais un *Musée de la Valeur*, fidèle image de la sensibilité artistique, présentée à la fois dans sa diversité individuelle infinie et dans son unité bien humaine.

Maurice Raynal

LA NOUVELLE
poésie
CATALANE

PAR

CHRISTOPHE DE DOMENECH

Un peuple quelconque, mort politiquement, c'est à dire ayant cessé d'agir parmi les autres sur le terrain politique, reste vivant avec tous les éléments de sa personnalité jusqu'à ce que ses instincts typiques ou autochtones se confondent avec le peuple qui le représente politiquement. Celui-ci peut être soit son vainqueur soit son conquérant. Mais lorsqu'un peuple, mort politiquement, et dont les instincts et la rationnalité, c'est à dire dont la psychologie ne collaborent pas du tout avec le peuple qui le domine, vit spirituellement de sa propre substance, c'est que sa personnalité civile et internationale n'est que temporairement suspendue.

C'est là le cas de la Catalogne. La Catalogne est un peuple qui, plus que beaucoup d'autres, a conservé sa personnalité nationale, malgré que sa vie internationale soit suspendue depuis longtemps. Certes, il fut une époque où les Catalans n'avaient pas conscience de leur propre personnalité collective ; ce fut lorsque leur vie culturelle et scientifique était en crise. L'âme catalane était endormie, loin du souffle vital de l'Europe ; elle était un véritable désert psychologique pareil à celui que forment encore la plupart des provinces espagnoles.

Mais cela ne dura pas longtemps. La Catalogne eut conscience de sa personnalité, grâce surtout aux poètes. Cette conscience fut vague avec Aribau et romantique avec Verdaguer et Guimera, mais elle fut déjà précise avec Joan Maragall. Grâce aux poètes, les Catalans se sont

retrouvés eux mêmes et n'ont plus voulu que l'on les considère comme des nationaux d'une autre nationalité, car ils ont senti le retour conscient de leurs instincts de race et ont tenu à s'incorporer de nouveau à l'Europe. Ainsi, leur poésie est venue rapidement et définitivement se placer à côté des littératures européennes. (Il faut entendre, lorsqu'on parle de la Catalogne, surtout sur le terrain spirituel et artistique, non seulement les quatre provinces de l'ancienne Principauté, mais tous les territoires linguistiquement et ethnographiquement catalans, où, avec la floraison d'une langue autochtone, se sont manifestées une âme commune et une culture à part.)

Le poète Aribau (1833), dans sa fameuse « Ode à la Patrie » réveilla les Catalans ; avec la restauration des Jeux Floraux (1859), les poètes se sentirent comme énivrés — ivresse inconsciente — de retrouver leur patriotisme ; la poésie de la seconde moitié du XIXe siècle, — siècle que les jeunes actuels regardent avec horreur et dédain — était une poésie excessive, candide, campagnarde, innocente ; une poésie historique et romanesque, parfois puérile, pleine de castillanismes rhétoriques, mais franche et robuste aussi malgré son penchant vers la grossièreté. Enfin, pour tout dire, c'était une poésie impossible à exporter.

Mais dès que l'âme catalane (1893-1906) se mit à influencer le mouvement politique, deux fonctions, qui, jusqu'alors n'en faisaient qu'une seule, se dégagèrent : la politique et la culture. Désormais, l'esprit politique n'agit que pour affirmer à la face du monde la personnalité catalane ; la culture devint un instrument d'aristocratisation et d'internationalisation aussi, qui, à la fois, servit de sérum contre toute influence étrangère non justifiée. Cela amena la Catalogne à adapter l'actualité à sa propre tradition. Il est à remarquer que tout l'art catalan, même le plus avancé, est avant tout une offensive franchement nationaliste. Au rebours de ce que l'on observe chez les Tchèques, plus un poète catalan est européen, plus il est nationalisant. L'universalité n'est mise en contribution par les poètes postérieurs à Maragall que comme un moyen d'obtenir un résultat plus foncièrement catalan. Depuis Maragall, les poètes catalans et, en général, les lettres et les sciences catalanes, suivent une voie franchement européenne ; ils réussissent tellement ces poètes, qu'ils atteignent des perfections de forme que l'on ne saurait trouver que chez des peuples très mûrs. On dirait que perfection technique ne peut pas aller au delà. La langue chaotique, moyenâgeuse et anarchique des poètes et prosateurs des Jeux Floraux s'est transformée en un instrument tout à fait discipliné et réglé qui admet une structure toute moderne et sert à merveille pour l'expression des idées les plus actuelles. C'est ainsi que la langue catalane, qui redevient un excellent conducteur de culture et de civilisation, se réincorpore à l'Europe.

Cette européisation a été encore précipitée par la grande guerre qui, au fond, a créé la conscience vague, mais déjà profonde, en dépit des apparences, d'une solidarité séculaire entre tous les peuples européens, parallèlement à la conscience d'une différenciation, d'une séparation et d'un sens psychologique spécial et particulier aux pays de ce que l'on appelle, éternellement, glorieusement et incorrigiblement, la *Jeune* Europe.

Le sentiment de cette solidarité et de cette différenciation vit dans l'œuvre des poètes postérieurs à Joan Maragall, et qui commencent avec Joseph Carner, non sans avoir reçu avant un baptême d'épuration et d'équilibre par Joan Alcover et tout un trésor de science structurale avec le classicisme de Costa i Llobera. Depuis Carner, l'expression trop populaire disparaît ; l'harmonie entre la phrase et l'idée s'accomplit ; le choix des mots se fait d'une façon scrupuleuse et scientifique même, avec l'étude de l'*exemplaria greca* et des modèles des grandes littératures mondiales, ce qui, parfois, exige le sacrifice du bourdon lyrique et fait taire la voix la plus intime du poète.

Cette perfection technique, que nous rencontrons chez Joseph Carner, chez Bofill i Matas, chez Sagarra, chez Lopez-Pico, chez Carles Riba et chez Mme Arderiu ; ce prodigieux progrès réalisé en moins de vingt ans rend inquiets certains esprits qui, conscients de ce que ce phénomène représente, se demandent anxieusement : est-ce déjà la décadence ? Qu'est-ce que c'est que ce passage rapide et plein d'aplomb, du tâtonnement à la perfection, lorsque cette évolution ne se réalise, d'ordinaire, qu'avec une grande lenteur ? A part ceux-ci, il y a encore les poètes ultimistes ou les ultraïstes, inspirés par Marinetti et Blaise Cendrars, en passant par Apollinaire, Reverdy, Max Jacob et bien d'autres.

Voici les poètes Maragall, Costa i Llobera, Alcover, Guanyabens, Iglesias, Alomar, Guasch, Ruyra, Zanné, Maria-Antonia Salva, Eugenio d'Ors, Puig i Ferreter, Bofill i Matas, Pujols, Pijoan, Maseras, Riber, Catasus, Plana, Carner, Pérez-Jorba, Valeri, Via, Ferra, Gassol, Mercé Vila, Folguera, Soldevila, Solé de Sojo, Millas-Raurell, Vidal, Salvat Papasseit, Riba, Palol, Lopez-Pico, Manent, Sagarra et Mme Clementine Arderiu. Ceux-ci forment à eux seuls une littérature variée, profonde, complète. Et nous n'avons nommé que les poètes parus après Maragall ou avec lui, c'est à dire ceux qui se sont révélés depuis 1895. Ils sont l'expression d'un peuple qui assure de nouveau sa personnalité parmi ses frères d'Europe et qui juge déjà l'Europe, tout en lui réclamant la place qui lui appartient à tous les égards.

Nous avons nommés pêle-mêle les poètes les plus notoires. Il y a le lyrisme aigu et profond du mélancolique : Joan Alcover. Voici la prodigieuse richesse, métallique et phosphorescente de Gabriel Alomar, ce théoricien d'un autre « Futurisme » qui précéda, chronologiquement, celui de Marinetti, et le véritable inventeur du mot. Nous

dirons la perfection sculpturale et architectonique, la beauté antique des vers de Costa i Llobera. Nous n'oublierons pas l'exquise volupté sereine, toute romaine, de Llorenc Riber. Nous dirons le sentiment patriarcal qu'inspira la muse de Josep Pijoan et de Francesc Pujols, deux poètes qui, depuis longtemps déjà, se sont tus en voyant la poésie catalane prendre des routes qui n'étaient pas la leur. Nous devons signaler l'ardeur de Pérez-Jorba et ses hardiesses d'idées et de forme, ainsi que la modernité de Joseph M. Junoy, Solé de Sojo, J. V. Foix et de Salvat Papasseit. Nous dirons l'équilibre simple d'Alfons Maseras, où le rythme et la pensée ne sortent que d'une seule source, et l'inquiétude cérébrale de Geroni Zanné qui se résolut en des poèmes comme fondus en bronze. Nous dirons encore la tendresse discrète, faite de spirituelle féminité, de Mercé Vila et la volupté de Miquel de Palol.

C'est à Maragall (1860-1911) qu'appartient la première place parmi les poètes catalans contemporains. « Il est le poète de la simplicité », comme écrit Alfons Maseras ; « il savait donner à ses poèmes une telle force évocatrice, une telle perception de la petite nuance de l'au-delà, que les générations catalanes actuelles n'ont pas hésité à voir en lui une consécration de leur race. Il était poète, même dans ses écrits en prose, et quelques-uns de ses discours, comme le subtil et pénétrant « Eloge de la Poésie » atteignent les hauteurs de la vraie possession lyrique ». Nous tenons à reproduire en entier un de ses poèmes les plus célèbres « La Vache Aveugle », et nous en profitons pour faire connaître la traduction française que nous devons à Perez-Jorba. La voici :

« *Heurtant du front une souche et puis l'autre — s'avançant d'instinct vers le chemin de l'eau, — la vache s'en va toute seule. Elle est aveugle. — D'un coup de pierre lancé avec trop d'adresse, — le petit vacher lui creva un œil. Sur l'autre — un voile s'est tendu. La vache est aveugle — Comme de coutume elle va s'abreuver à la fontaine — Mais ce n'est plus du pas ferme d'autefrois — Ce n'est pas non plus avec ses compagnes. Non. Elle va toute seule. — Ses sœurs, par les cimes, par les vaux, — dans le silence des prairies, sur les rives, — font tinter leurs clochettes en pâturant l'herbe fraîche de-ci, de-là. Elle trébucherait, elle. — Elle heurte du museau l'abreuvoir vermoulu — et recule avec effroi, puis revient — penche la tête et boit lentement. — Elle boit peu, guère assoiffée. Puis, d'un grand geste tragique, — levant vers le ciel son énorme tête cornue, — Les paupières battant sur ses prunelles mortes, — elle s'en retourne, privée de lumière — sous le soleil qui brûle; — vacillant par les sentiers connus ; — et elle agite languissamment sa longue queue.* »

L'âme, toute païenne et chrétienne à la fois, du poète, palpite dans un autre poème, aussi fameux que le précédent, le « Chant Spirituel », dont voici quelques petits fragments :

« *Le monde est déjà si beau, si on le regarde, Seigneur, lés yeux rem-*

plis de votre paix, que je ne conçois pas ce que vous nous pouvez donner de plus dans l'autre vie. »

« Je suis homme et la raison de croire et d'espérer est une raison humaine. Donc, si ma foi et mon espoir s'arrêtent ici-bas, m'en blomerez-vous dans une autre vie ? »

« Je vois le ciel et les étoiles, et même là-bas je voudrais être un homme. Si vous avez fait toutes les choses si belles à mes yeux et si vous avez créé, Seigneur, mes sens pour que j'en jouisse, à quoi bon fermer les yeux et chercher le comment de l'au-delà ? »

« Je sais que vous êtes, Seigneur, mais où ? Qui le saura ? Tout ce que je vois en moi vous ressemble. Laissez-moi donc croire que vous êtes ici. »

Chez Maragall, tout n'est que spontanéité, élan et ferveur. La poésie catalane n'a retrouvé la grâce qu'avec Josep Carner, le maître de la génération actuelle. Carner est, en effet, l'un des poètes les plus précis. Il dispose de tous les moyens, sa maîtrise est à la hauteur de son rythme intérieur. On dirait qu'il est un danseur enchaîné souriant triomphalement à ses propres chaînes. Il est un puissant créateur doublé d'un ciseleur merveilleux du langage. Voici un de ses sonnets, un petit chef-d'œuvre de précision, qui suffira pour donner une idée de la perfection à laquelle est arrivé Carner. Le sonnet, d'ailleurs, est cité par Alexandre Plana, poète lui-même et critique éminent, dans son *Anthologie de Poètes Catalans :*

CAMPAGNARDE LATINE. — *« Voici : tu arrives, ailée, jusqu'au sillon ; — Tu te penches un peu vers la lumière — Et, à demi-auguste, à demi-chiffonnée, — Tu te couronnes de l'or de l'automne.*

Tu as la taille fine et élancée — Et ton sein est une promission naissante. — Ta bouche chante, inflamée — Commme une rose d'Anachréon.

Et tu sèmes, de-ci de-là, le grain — Telle une reine qui répandrait de l'aumone — Et tu ris du pauvre Galate farouche.

Mais tu ne sauras jamais que sous la terre amie — Git une déesse ancienne — Qui veille pour la grâce de ton geste. »

Et cet autre encore :

TRANSMUTATION. — *« Lorsque, dédaigneux et solitaire — Je méprisais les merveilles du monde — Je voulais arrêter les belles étoiles — D'un éclat de mon fier tourment.*

Mais la pitié revit maintenant en moi. — De nouvelles fleurs sont écloses autour de moi. — Et si je longe la rivière, les étoiles — Me suivent, plongées dans l'eau.

Je ne te connais plus, oh étrange solitude ! — J'entends des voix au sommet de la montagne — Et des mélodies dans la tempête.

Je suis, de par mes blessures, le frère de tout le monde. — Et près de moi, toutes les vies s'ouvrent. — Illuminées par l'hospitalité »

L'influence de Carner sur la génération actuelle est indiscutable. Il a fait école. Pareillement, les jeunes ont été influencés par un autre maître, artiste des images précieuses et des sentiments frêles et ailés, tourmenté qu'il est par toutes les curiosités : Lopez-Pico, le directeur de la revue d'avant-garde *La Revista*. Les stances suivantes sont tirées de son dernier livre *El Retorn*. Ce sont des brises gracieuses créées par les ailes de l'esprit :

« *Toi, nuage, tu es le confident du vent, Je te disais : Enlève mon ennui. Et ta réponse fut le pleur du nuage qui assaisonne la terre.* »

« *Eventail : volée qui n'en finit point ; flanerie inutile sur des chemins inutiles ; oisiveté d'un baiser évanoui.* »

« *Des étoiles dans l'eau. Je lancerai mon filet et, lorsque je le ramasserai, je rencontrerai seulement le découlement sonore de leur départ.* »

Nous rencontrons le lyrisme pur et substantiel chez Joaquim Folguera, mort en 1919, lorsqu'il n'avait pas encore atteint sa vingt-cinquième année, auteur des *Poemes de neguit* et du *Poema espars.*

VOLUPTÉ DE LA MORT. — « *Maintenant, Seigneur, je sens le souffle — de la Mort qui m'enveloppe sans me prendre. — Dans la pénombre, j'ai perdu les bornes — du monde et le fin contact des choses. — A chaque poussée, je sens qu'elle me dépouille — d'une trace humaine et qu'elle joue avec ma pudeur ; — je sens qu'elle se jette près de moi, lasse, et qu'elle me regarde — d'un regard qui est comme une haleine très pure. — Elle se lève, gracieusement, et tourne, tourne, — jusqu'à confondre mon haleine dans l'air — brûlant de la grande chaleur qu'elle répand. — Elle ne m'étreint jamais, mais elle me prend, toujours — un gage quelconque de ma vie qui, maintenant, — est faible et pure jusqu'à l'instant où elle sera — une et éternelle, sous le très doux baiser — de la mort qui m'aura tout entier dans ses bras.* »

Remarquons la santé mentale de cet amour et de ce respect, ce manque d'épouvante et de révolte en face de la mort, qui est commune aux œuvres et même à la vie de la plupart des poètes, artistes, philosophes et scientifiques catalans contemporains. Ils ne protestent pas et ils n'ont aucun penchant pour le suicide. Ils envisagent la mort comme une belle continuation de leur énergie vitale, épurée, sublimée, volatilisée et comme fondue en quelque chose de suprême et de divin qui passe et nous enlève.

Josep-Maria de Segarra est le poète chez qui vit le sens même et la couleur même de la terre catalane. Ses vers sont d'une naturalité robuste, substantielle et élégante. De ses poèmes découle l'essence

des instincts séculaires de la race, que le poète rend actuels et triomphateurs, et pleins d'autorité. Segarra est, dirait-on, une force naturelle du terroir, simple et limpide, pareil aux fontaines, à l'azur du ciel, au calme des plaines, aux vagues de la mer. L'églogue moderne a trouvé chez lui, après Carducci et Maragall, le nouveau chantre du bœuf :

« *Nous étions assis là, nous deux, mon amie et moi, et nous regardions le bœuf tirer la charrue et virer. Il était rouge sur la terre rouge, et le laboureur, en le conduisant, chantait :* « *Allons, le bœuf rouge ! Voici l'alouette ! Allons, le bœuf rouge, les cailles s'en vont ! Chassons le mauvais vent et les mouches et la paresse !* » *Et le bon bœuf tirait et virait. Et, lorsque au plein soleil du midi les laboureurs étaient pris par le sommeil, lorsque l'eau claire avec une tige d'adiante au dedans de la cruche regrettait la fontaine, le bœuf agitait la queue comme un balai pour tant de mouches comme il venait de partout ; et, fatigué, il ruminait à l'ombre, au son tranquille de la clochette qui pendait à son cou.* »

La princesse des poétesses catalanes est Clémentine Arderiu, qui est même quelque chose d'extraordinaire parmi les poétesses mondiales. Clémentine Arderiu représente tout le « sens », c'est à dire le bon sens, et la sagesse catalane, merveilleuselent éclose chez une femme. Elle est pleine d'un équilibre profond et d'une droiture ferme, qui n'excluent point la tendresse. C'est une âme absolument vraie devant elle-même et, à plus forte raison, absolument sincère devant le monde, qu'elle regarde avec une grande dignité et une grande bonté. Voici des fragments de son poème *Les Yeux :*

« *J'aime les yeux de tout le monde, par dessus toute autre chose ; il n'est de gêne trop séduisante qui puisse m'éloigner des yeux des gens.*

« *Si le malin veut me tenter, je sais bien ce que j'éprouverais : je me sentirais enveloppée par un regard qui me prendrait et qui partirait.* »

« *N'est-il pas assez, ce regard (qui donc en dirait la douceur ?) ; n'est-il pas assez ce regard qui brille et est une partie de moi-même ? Tes yeux, mon bien-aimé, que Dieu veuille te les garder !* »

« *Les yeux de tout le monde, ce sont une chose bonne, ce sont une chose belle, qui n'a pas de gêne. Vaguement, je sens en moi les yeux de tous les gens.* »

Et, pour terminer, nous dirons de Carles Riba, le mari de Mme Arderiu, qu'il est le poète le plus profond, le plus conscient, celui qui domine le plus la parole, qui est, chez lui, d'une rare honnêteté. Charles Riba est un helléniste éminent (il a traduit en catalan l'*Odysée)* et un humaniste accompli, ce qui explique la noblesse de son inspiration et la précision de son style. Un fragment suffira pour prouver ses qualités :

« Oh mon âme, qui flanes sur les chemins de mon sein, ne fais donc pas comme le pèlerin qui fut tenté par le rude coquelicot, orgueil du sentier mesquin. De suite, le pèlerin se sentit honteux par la flamme vivante qui était sur son habit grossier ; et il la jeta au vent, pour qu'elle se perdit, pour qu'elle mourut.

« Oh mon âme, oh mon âme douce, habillée de bonheur comme d'une grave tunique de bure. Plus que la marche, ce qui importe, c'est le don qui te fait arrêter sur le chemin ; l'étoile qui brille à l'angle du sentier ; la plume d'un aigle, un chant, une fleur ; et l'amertume aussi, qu'allège ta veste lourde. »

***

En face d'une telle floraison de la poésie en Catalogne, ne sommes-nous pas en droit de nous demander si le Poète n'est, en quelque sorte, l'Ange de l'Annonciation des peuples ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est, chez l'âme collective, une poussée idéale qui n'est réalisée que par les poètes. Il y a des peuples comme en Catalogne, qui ne sont riches que de poésie. Or, un peuple riche en poètes doit être certainement regardé comme un peuple élu. En tout cas, ce n'est jamais un peuple mort ou condamné à disparaître.

CRISTOPHE DE DOMENECH.

par EDGAR NEVILLE

la musique espagnole

En parlant de la musique populaire espagnole, nous ne pouvons la confondre en une unique conception ; en Espagne, chaque région possède sa musique particulière, et ses chants le plus souvent, ne ressemblent en rien à ceux d'autres régions.

Leur origine est, d'autre part, aussi différente, et il en est de même des influences auxquelles ils ont été soumis.

L'invasion arabe a pris une large part dans le développement de la musique andalouse ; on ne peut pourtant dire qu'elle ait eu sur elle un influence prépondérante, ou décisive, mais c'est peut-être dans cette période que les éléments qui la composent se sont affirmés et solidarisés. Par contre, les chants du Nord n'ont pas varié, et ils se sont développés en dehors des musulmans.

Nous pouvons dire que la musique en Espagne se groupe selon les vallées des grands fleuves.

Nous distinguons six groupes ; 1º Le Pays basque et de Navarre ; 2º La Galice, les Asturies, Santander et le nord de Léon ; 3º Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, l'Aragone et la Rioja ; 4º Les autres provinces de Castille, l'Estramadure et la Mancha; 5º La Catalogne et le Levant ; 6º l'Andalousie.

Généralement, et dans les trois premiers groupes, les chants se divisent en amatorias *(Chants d'amour), en* laboreo *(chants de travail) et en* cuna *(berceuses), etc., suivant la façon dont ils sont chantés.*

Les chants galiciens ont toujours été de doux chants colorés, célébrant les hautes prairies, des chants agrestes, simples et archaïques, ingénus, un peu douloureux, chants d'adieu pour ceux qui partent en mer, faits pour accompagner la musette plaintive, lente.

Le rythme le plus connu est l'alala. *Ce mot paraît être une onomatopée. Quelques érudits le font dériver du verbe latin* ululare, *et quelques poètes latins font mention de ce rythme.*

Il y a des chansons spéciales pour les travaux des champs ou de la mer, tels les riberianas, *chansons des terres limitrophes de la mer. Barcarolles primitives et gaies* Cantigas de arrieiro *(chants du muletier), tristes, fiers, purs. Les* Muineiras *(chants des moulins). (Sur ces chansons, il existe un opuscule d'Eugenio Montes « Estética da muineira »). Les* Regeifas, *sortes de duels en couplets, polémiques et alternés que chantent garçons et filles, généralement à la fontaine, ou pendant les travaux des champs accomplis en commun. De là, peut-être, l'origine des* pavadas, *chansons duellistes d'Argentine ; mais, là-bas, elles ont lieu entre le guitariste et celui qui improvise, tandis qu'en Galicie, ce sont des groupes*

qui les chantent. Les Espadeladas, *sorte de chansons qui s'accompagnent du bruit monotone des bâtons tapant le lin. Ces bâtons s'appelant en galicien «espadalas ». Il s'ensuit une multitude de chansons comme les* aradas *(chants de charrue),* segadoras *(chants de la faux),* pescadoras *(chants de la pêche), épithalame de mariages, de berceaux, du batelier, du ramasseur d'olives, etc., etc., dont les noms indiquent les différents travaux qu'elles célèbrent.*

Les chants galiciens sont généralement chantés en chœur, en commun ; ils sont accompagnés de la musette galicienne, quelquefois de la « Zanfona », parfois des instruments agricoles, faux ou charrues, frappés avec des pierres. L'origine de beaucoup de ces chansons remonte au-delà de l'invasion arabe ; elles ressemblent alors beaucoup aux chants bretons, irlandais et écossais.

En Navare, est née la « jota ». *En suivant la vallée de l'Ebre, elle devient « Riojana », « Aragonesa », « Valenciana » et « Alicantina », laissant le fleuve au nord.*

La « jota » fend l'air, lancée en quelque sorte par un sourd accompagnement de guitares et de mandores ; elle est chantée par une seule voix. Le motif de son texte est parfois religieux, généralement dédié à la Vierge du Pilar, patronne de Saragosse, parfois guerrier, plusieurs de ceux-ci rappelant le siège de Saragosse par Napoléon. Les chansons comiques et celles d'amour sont heureusement les plus nombreuses.

On danse, alors que jouent les guitares ; mais au moment du couplet, la danse cesse et recommence, lorsque celui-ci est terminé.

La Navarre, *la* Riojana *et l'*Aragonesa *ont une grande similitude entre elles, bien que la première soit plus entrainante et énergique. La* Valenciana *se ressent de l'influence arabe qui l'adoucit en grande partie et l'orientalise. La* Jota Canaria *ressemble beaucoup. à l'*Aragonesa, *mais elle garde quand même son caractère insulaire La* jota *est un chant naïf, joli et persistant.*

Le « Cancionero de Alio » et quelques conférences de Felipe Pedrell, expriment à ce sujet une opinion complète et définitive.

La sardana, *la danse populaire catalane, est d'origine relativement moderne. Son auteur,* Pep Ventura *la fit connaître en* 1870. *Il y a de magnifiques « sardanas » d'un rythme attrayant et d'une mélodie sentimentale, qui sont dansées lors des pélerinages et des fêtes champêtres, par les gens du peuple réunis en groupes dans le pays basque.*

Plus ancienne est la Feladora, *chanson traditionnelle de la fileuse.*

Nous remarquons à Valence, le résultat de deux influences : l'une venant d'Aragon, l'autre d'origine arabe. La« jota valenciana » se danse par couples comme les autres, mais peut-être est-elle plus élégante comme danse, étant plus reposée et moins primitive que les autres.

Le recueil de chansons des provinces de Salamanque et de Burgos est très riche. Ledesma, *pour la première, et* Olmedo *pour la seconde, ont recuellii des morceaux très intéressants du « folklore »* espagnol.

Dans la nouvelle Castille, les chants, tout comme en Galicie, se divisent en chants de travail, d'amour et de berceau ; il y en a aussi qui sont des épithalames et des folâtreries.

Les chants qui ont rapport aux travaux de la charrue, et de la faux

subsistent encore dans l'Estremadure ; il y a des couplets, chantés sur les charrettes, qui ont le rythme des colliers à grelots des chevaux.

Nous pourrions parler encore davantage de cette région, et aussi de celle de Salamanque qui possède un des plus riches recueils de chants.

Comme on le voit, il y a des chansons qui demeurent toujours dans la même région comme « l'aurresku », et d'autres qui sont migratoires, comme la « jota » qui se déplace depuis la Navarre jusqu'à Valence ; il en est de même de la « seguidilla » *de la Manche (ne pas confondre avec la* « siguiriya » *) qui, partant de la Manche où elle est née, parcourt l'Andalousie, et en arrivant à Séville, prend le nom de* Sévillana.

En Andalousie, nous trouvons le Cante jondo *et son dérivé le* flamenco.

Le « Cante jondo » (profond) est aussi profond que son nom l'indique. Il ne se prête ni à une classification facile, ni à une définition complète. Il se compose de chants impressionnants, la plupart tristes, mais sans la douceur particulière à la musique arabe, et plutôt déchirants, impressionnants et douloureux.

Quelques-uns se chantent sans accompagnement de guitares, comme les « Martinetes », « Carceleras », « Tonas », « Livianas » et « Saetas » qui sont ceux qui se chantent pendant la Semaine Sainte, au passage des processions ; les autres sont accompagnés par des accords de guitare.

Les « Seguirillas », « Soleares », « Serranas » et le « Polo » et la « Caña » doivent être accompagnés par la guitare.

Ces deux derniers groupes sont ceux qui renferment le « cante jondo ».

Le « Cante flamenco » en est dérivé, mais plus insinuant, plus doux et plus mélodieux, Il réunit les conditions nécessaires pour captiver dès le début. Le « Cante flamenco » est au « jondo » ce que l'opéra italien est à Debussy (le « cante flamenco » étant, bien entendu, supérieur à l'opéra italien). Dans le « Cante flamenco », nous pouvons noter parmi les plus belles chansons : les « Malegueñas », « Granadinas », « Fandanguillas », « Rondeñas », « Alegrias », « Peteneras », « Tientos », « Bulerias » et « Tarentas ». Toutes doivent être accompagnées par la guitare et quelques-unes peuvent se danser. Le « Cante jondo » est celui qui vraiment nous intéresse, car c'est le premier en origine, et sa beauté est de beaucoup supérieure.

Voyons comment Falla explique son origine :

Les facteurs historiques ! — Dans l'histoire d'Espagne, il y a trois faits, de transcendances très distinctes pour la vie générale de sa culture, mais qui ont produit un changement complet dans l'histoire musicale, ce que nous devons signaler : par exemple a*) l'adaptation par l'Eglise espagnole du chant byzantin ;* b*) l'invasion arabe, et* c*) l'immigration, l'établissement en Espagne des nombreuses bandes de gitanes.*

Le grand maître Felipe Pedrell, *dans son admirable recueil de chansons espagnoles, écrit :* « Le fait que différents chants populaires ont subsisté en Espagne, est une preuve que l'orientalisme a de profondes racines dans notre nation, par suite de l'influence de la civilisation byzantine qui s'est traduite dans les propres formules des rites de l'Eglise espagnole, depuis sa conversion au christianisme jusqu'au XI[e] siècle, époque à laquelle fut introduite la Liturgie romaine proprement dite », *et*

à cela, Falla *ajoute que, celui des chants andalous, dans lequel l'ancien esprit se maintient le plus vivace, est, à son avis dans la « Seguiriya ».* « Dans cette dernière, on trouve les éléments suivants du chant liturgique byzantin : les différents tons des systèmes primitifs (qu'il ne faut pas confondre avec ceux que nous appelons maintenant grecs), bien que ceux ci font partie parfois de la structure de ceux-là ; c'est à dire la division et la subdivision des notes sensibles dans leurs fonctions attractives de la tonalité ; et enfin, en celle-ci, l'absence du rythme métrique dans la ligne de la mélodie et la richesse des modulations ».

Toutes ces propriétés rehaussent parfois les chants maures de l'Andalousie dont l'origine est bien antérieure à l'adoption de la muqisue liturgique byzantine par l'Eglise espagnole. Cela permet à Pedrell d'affirmer que notre musique ne doit rien d'essentiel aux Arabes, ni aux Maures, qui peut-être, ne firent que modifier légèrement quelques traits ornementaux, sans importance, communs au système oriental et au persan, d'où provient le cachet arabe.

Il en résulte que ce furent les Maures qui subirent notre influence.

Falla suppose que Pedrell, en faisant cette affirmation, a voulu seulement faire allusion à l'harmonie de la musique des Maures d'Andalousie, car, comment pourrait-on douter, qu'en d'autres formes de cette musique, spécialement dans celle de la danse, il y eut des éléments tant de rythme que de mélodie, dont nous rechercherions en vain l'origine dans le chant primitif liturgique espagnol ?

Ce qui ne laisse aucun doute, c'est que la musique encore connue au Maroc, en Algérie et en Tunisie sous le nom de « musique andalouse des Maures de Grenade », conserve non seulement un caractère particulier qui la distingue des autres d'origine arabe, mais dans ses formes rythmiques de danses, nous reconnaissons facilement l'origine de beaucoup d'andalouses, telles que : « Sevillanas » « Zapateodos », « Seguidillas », etc.

Mais en dehors de notre élément liturgique byzantin et de l'élément arabe, il y a dans le chant de la « Siguiriya », des formes et des carctères indépendants dans une certaine mesure des chants sacrés primitifs.

D'où proviennent-ils ? Falla croit que certains éléments des tribus gitanes qui s'établirent en Espagne au XVe siècle vinrent à Grenade où ils vécurent généralement dans les faubourgs, et se rapprochèrent moralement du peuple, c'est pourquoi on les désigna sous un nom qui montrait qu'on les incorporait à la vie civile ; on les appelait nouveaux castillans ; on établit également une différence entre eux et ceux de leur race, chez lesquels persistait l'esprit nomade et qu'on appelait « gitanos bravios ».

Et ces tribus, venues (suivant l'hypothèse historique) de l'Orient, sont celles qui donnèrent au chant andalou la nounelle modalité, sur laquelle se base le « cante jondo » ; c'est le résultat des facteurs signalés ; ce n'est pas l'œuvre exclusive d'aucun des peuples qui collaborèrent à sa formation, c'est le fond primitif andalou, celui qui établit et qui forme une nouvelle modalité musicale avec les apports reçus.

Nous pouvons établir la valeur de ce que nous disons plus haut si nous analysons les traits musicaux qui distinguent le « cante jondo » : nous pouvons admettre la « Siguiriya gitana » comme chanson-type de

celles du « Cante jondo », et avant de souligner son importance au point de vue purement musical, nous devons déclarer que ce chant andalou est peut-être le seul en Europe qui ait conservé toute sa pureté, tant au point de vue de la structure que de celui du style, les plus hautes qualités inhérentes au chant primitif des peuples orientaux.

Falla fait l'étude technique du « Cante jondo » et le développe dans la forme suivante :

« Point de ressemblance avec les chants primitifs d'Orient. Les éléments essentiels du « cante jondo » offrent les analogies suivantes avec quelques chants de l'Inde et d'autres pays d'Orient.

1°. — L'enharmonisme comme moyen de modulation. — Le terme « modulant » n'a pas dans ce cas la signification moderne. Nous appelons modulation le simple passage d'une tonalité à une autre semblable et qui occupe un plan distinct avec l'excption du changement de mode (majeur ou mineur) seule distinction établie par la musique européenne, durant la période qui s'est écoulée depuis le XVIIe jusqu'au dernier tiers du XIXe siècle. Ces modes ou séries mélodiques se composent de tons et de demi-tons dont la place est immuable. Mais les systèmes indiens primitifs et leurs dérivés ne considèrent pas invariable la place qu'ils occupent dans les séries mélodiques (les gammes), les intervalles plus courts (les demi-tons dans notre gamme modérée) mais que la production de ces intervalles destructeurs des mouvements similaires, obéit en eux à des élévations ou dépressions de la voix, produites par l'expression de la parole chantée. C'est pourquoi les modes primitifs de l'Inde furent si nombreux car chacun de ceux théoriquement déterminés engendrait de nouvelles séries mélodiques au moyen de la libre altération de quatre de ses sept tons. C'est à dire que seulement trois des sons qui formaient la gamme étaient invariables ; bien plus, chacune des notes susceptibles d'altération, était divisée et subdivisée ; il en résultait dans certains cas que les notes d'attaque et de résolution de quelques fragments de phrase demeuraient altérées, ce qui est exactement le cas pour le « cante jondo ».

Ajoutez à cela la pratique fréquente — aussi bien dans ces chants que dans le nôtre — de l'émission vocale, c'est à dire le moyen de conduire la voix en produisant les nuances infinies du son existant entre les notes jointes ou disjointes.

Ainsi donc, l'application réelle que l'on fait du vocable moduler, en exprimant avec lui la manière dont un chanteur se sert de la voix comme moyen d'expression, est beaucoup plus exacte dans le cas que nous étudions, que dans cet autre auquel se réfèrent les traités tendant à conserver la technique musicale européenne.

Pour nous résumer, nous pouvons affirmer, premièrement, que dans le « cante jondo », comme dans les chants primitifs d'Orient, la gamme musicale est la conséquence directe de celle que nous pourrions appeler gamme orale. Quelques-uns vont jusqu'à supposer que parole et chant furent à leur origine une seule et même chose et Louis Lucas, dans son « Acoustique Nouvelle » en parlant de l'excellence du genre enharmonique, dit : « qu'il est le premier qui apparaît dans l'ordre naturel par imitation du chant des oiseaux, du cri des animaux et des bruits infinis de la nature.

Ce que nous appelons à présent modulation pour harmonie, peut être considéré jusqu'à un certain point comme une conséquence du genre primitif enharmonique. Cette conséquence est cependant plus apparente que réelle, étant donné que notre gamme modérée nous permet seulement de modifier les fonctions tonales d'un son, tandis que dans l'enharmonisme proprement dit, ce son se modifie suivant les nécessités naturelles de ses fonctions attractives.

2°. — *Nous reconnaissons comme particulier au « cante jondo » l'emploi d'un circuit mélodique qui rarement dépasse les limites d'une sixte. Il est bien entendu que cette sixte se compose non seulement de neuf demi-tons, comme il arrive dans notre gamme modérée, mais que par l'emploi du genre enharmonique le nombre de sons émis par le chanteur est augmenté d'une manière considérable.*

3°. — *L'usage réitéré d'une même note allant jusqu'à l'obsession fréquemment accompagnée d'un apoggiature supérieure et inférieure. Ce procédé est propre à certaines formes de chants et même à des récitatifs que nous pourrions appeler préhistoriques et qui font supposer à quelques-uns, comme nous l'avons déjà indiqué, que le chant est antérieur aux autres formes du langage. Par ce moyen, on arrive, dans certaines des chansons du groupe que nous étudions (la Siguiriya notamment) à détruire toute sensatioh de rythme métrique, en produisant l'impression de la prose chantée, quand en réalité, ce sont des vers qui forment leur texte littéraire.*

4°. — *Bien que la mélodie gitane soit riche en tournures ornementales, celle-ci, comme dans les chants primitifs orientaux, s'emploie seulement dans des moments déterminés, tels que les expansions, les élans suggérés par la force émotive du texte. Il faut donc les considérer plutôt comme d'amples inflexions vocales, que comme tournures ornementales, bien qu'elles prennent ce dernier aspect quand elles sont traduites par les intervalles géométriques de la gamme modérée ;*

5°. — *Les expressions et les cris avec lesquels le peuple anime les « cantaores » (chanteurs) et « toraores » (joueurs de guitare), prennent également leur origine dans la coutume que l'on peut encore observer dans des cas analogues parmi les races d'origine orientale.*

Personne ne devra croire, cependant, que la « Siguiriya » et ses dérivés sont simplement des chants transplantés d'Orient en Occident. Il s'agit, tout au plus, d'une greffe ou pour mieux dire d'une coïncidence d'origines qui certainement ne s'est pas révélée à un seul moment déterminé, mais qui obéit, comme nous l'avons dit, à l'accumulation de faits historiques séculaires qui se déroulèrent dans notre Péninsule. C'est la raison pour laquelle le chant particulier à l'Andalousie, bien qu'il coïncide par ses éléments essentiels avec celui de peuples si éloignés géographiquement du nôtre, accuse un caractère intime, si particulier, si naturel, que toute confusion est rendue impossible.

FALLA *se plaignit quand il écrivit la brochure que nous consultons, de la décadence du chant hiératique et purement andalou. En effet, le chant andalou, plus accessible à la foule et plus facile à chanter, s'était imposé de telle manière, que seulement dans de rares occasions et après de grands efforts, l'on pouvait entendre chanter le véritable « cante jondo ».*

Falla se rendit compte du péril de la disparition complète de celui-ci, et il pensa à le sauver. Avec l'aide du célèbre peintre Zuloaga et un groupe d'artistes de Grenade, il organisa un concours de « cante jondo » pur.

Ce concours fut parfaitement lancé au moyen d'affiches et de brochures ; des bulletins d'inscription furent envoyés dans toutes les villes de l'Andalousie. La tentative réussit. Vers le milieu du mois de juin 1922, *les meilleurs « cantaores » de l'Andalousie se réunirent à Grenade. Le concours eut lieu pendant deux soirées consécutives, ayant comme décor la Place des Aljibes et comme fond l'Alhambra.*

De toute l'Espagne étaient accourus des amateurs et des artistes; pendant ces soirées, les femmes de Grenade portèrent le costume de l'époque, se coiffèrent du peigne classique et s'enveloppèrent de leurs plus luxueux châles de Manille.

On entendit des couplets et genres de chants oubliés depuis 50 *ans. Un vieillard de* 72 *ans, ancien «cantaor» et qui ne chantait plus depuis* 30 *ans, offensé qu'il était par la disparition de son «cante», fut une archive vivante. Il ressuscita d'une voix admirable, de superbes documents du « folklore » andalou.*

Une mendiante aveugle était la seule qui connaissait les « Livianas » ; une gitane chanta des « carceleras » ; MANUEL TORRES, *le meilleur* « Siguiriyero » *du siècle, donna le meilleur de son répertoire.*

C'est ainsi que l'on fit revivre le « cante jondo », que Falla a l'intention de faire adapter à la musique universelle au moyen d'orchestrations extraordinaires.

***

L'influence de ce chant sur la musique européenne n'est pas contestable.

Miguel Ivanowich Glinka, *le premier au monde qui se servit de la gamme appelée de tons entiers, fit un voyage en Espagne en* 1847 *; il s'arrêta notamment à Grenade, où il fut enthousiasmé en écoutant les chants typiques du pays, qui alors, étaient à leur apogée.*

C'est là qu'il connut un joueur de guitare surnommé « El Murciano » (le Murcien), avec lequel il se lia d'amitié en essayant de traduire ses chansons pour le piano et l'orchestre; mais ses efforts ne furent pas couronnés de succès, parce que le rythme et la grâce particulière du « Murciano» étaient en opposition avec toute règle d'écriture musicale.

Glinka à cette époque écrivit quelques ouvrages dans lesquels il créa certains nouveaux procédés pour l'orchestre, comme : « Souvenir d'une nuit d'été à Madrid » et « Caprice brillant sur la jota aragonaise ».

Après son retour de Russie, il fit un mélange de ce qu'il avait appris en Espagne avec les chants populaires russes et forma la musique, suivie depuis par ses héritiers directs, dénommés « le Groupe des Cinq ».

Falla assure que si Glinka n'était pas venu en Espagne, l'orchestre actuel ne serait pas ce qu'il est.

Dernièrement, Strawinsky *annonça son projet d'écrire quelque chose, où les valeurs de la musique andalouse seraient employées.*

Debussy connut à Paris le « cante jondo » pendant les expositions

universelles, et depuis lors, on put apprécier certaines valeurs musicales dans les œuvres écrites par lui, non seulement dans celles de caractère espagnol, mais encore dans les autres.

La guitare a eu une importance exceptionnelle dans ces suggestions ou influences dont nous parlons.

L'emploi populaire de la guitare — dit Falla — représente deux valeurs musicales bien déterminées : le rythme extérieur ou immédiatement perceptible et le rythme purement tonal-harmonique.

Le premier a été utilisé par la musique plus ou moins artistique ; quant au second, son importance fut reconnue par Scarlatti à une époque relativement récente.

Ensuite, ce furent les Russes qui se rendirent compte de l'importance de la valeur du ton harmonique ; mais, comme Glinka était le seul à connaître la façon de jouer particulière au peuple andalou, son application artistique fut des plus réduites.

C'est à Debussy que nous devons, dans une certaine mesure, l'incorporation de ces valeurs à la musique artistique : son écriture harmonique, la sonorité de son canevas, en sont la preuve dans de nombreux cas.

L'exemple donné par Debussy eut de brillantes conséquences ; on peut compter parmi elles la « Suite Iberia » de Albeniz.

Le cas est que le « toque-jondo » (façon de jouer de la guitare pour ce chant) qui, suivant Falla, n'a pas de rival en Europe, possède des effets harmoniques produits inconsciemment *par les joueurs de guitare, qui représentent une des merveilles de l'art spontané.*

Dans les dernières années du siècle passé, il y avait en Espagne deux tendances ou écoles musicales en vogue : la tendance italienne « Scarlatti », etc, et l'allemande romantique.

Felipe Pedrell, *le grand érudit musical, en était alors le pionnier, et préconisait pour cela même le romantisme allemand.*

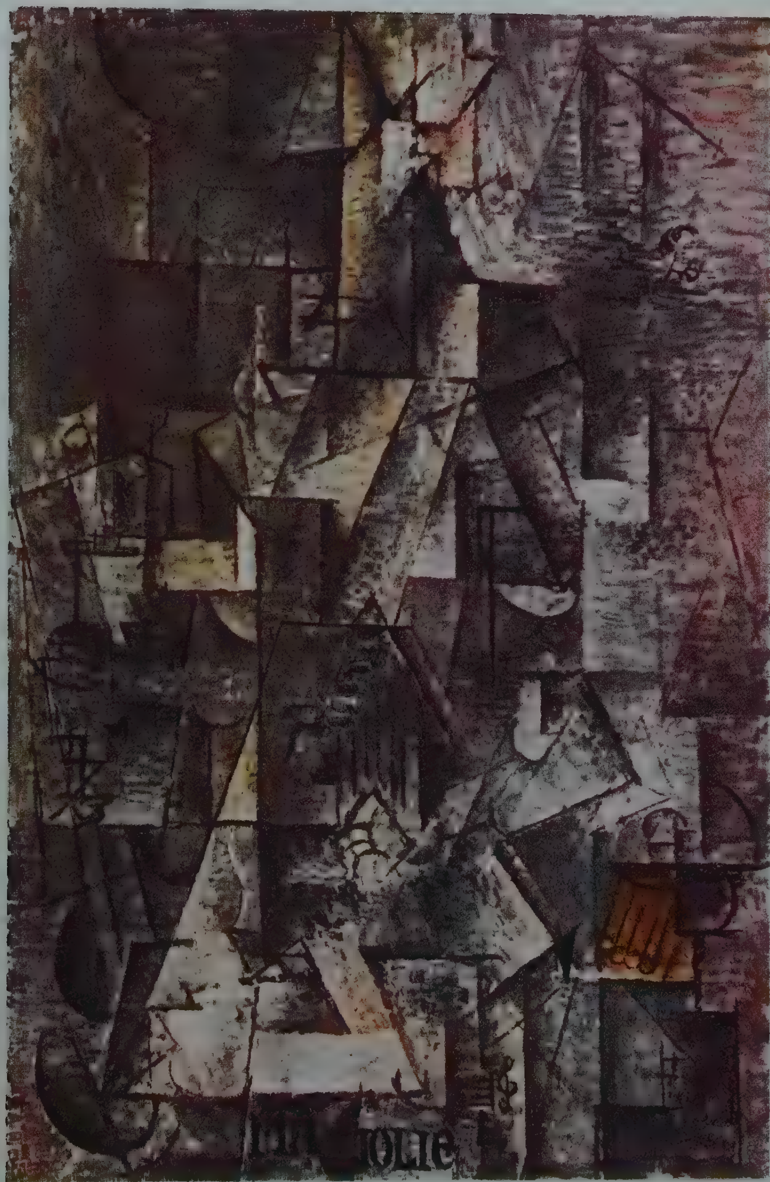
Cependant avec le XXe siècle naît l'impressionnisme ; la musique italienne disparaît, le romantisme allemand demeurant à l'extrême droite. Pendant ce temps, Pedrell figure en tête contre l'impressionnisme d'Albeniz. Ce dernier parcourt l'Espagne et la transcrit à la portée dans sa magnifique « Suite Iberia ».

Granados *s'éprend de l'Andalousie et produit des chefs-d'œuvres et marche aussi avec l'impressionnisme.*

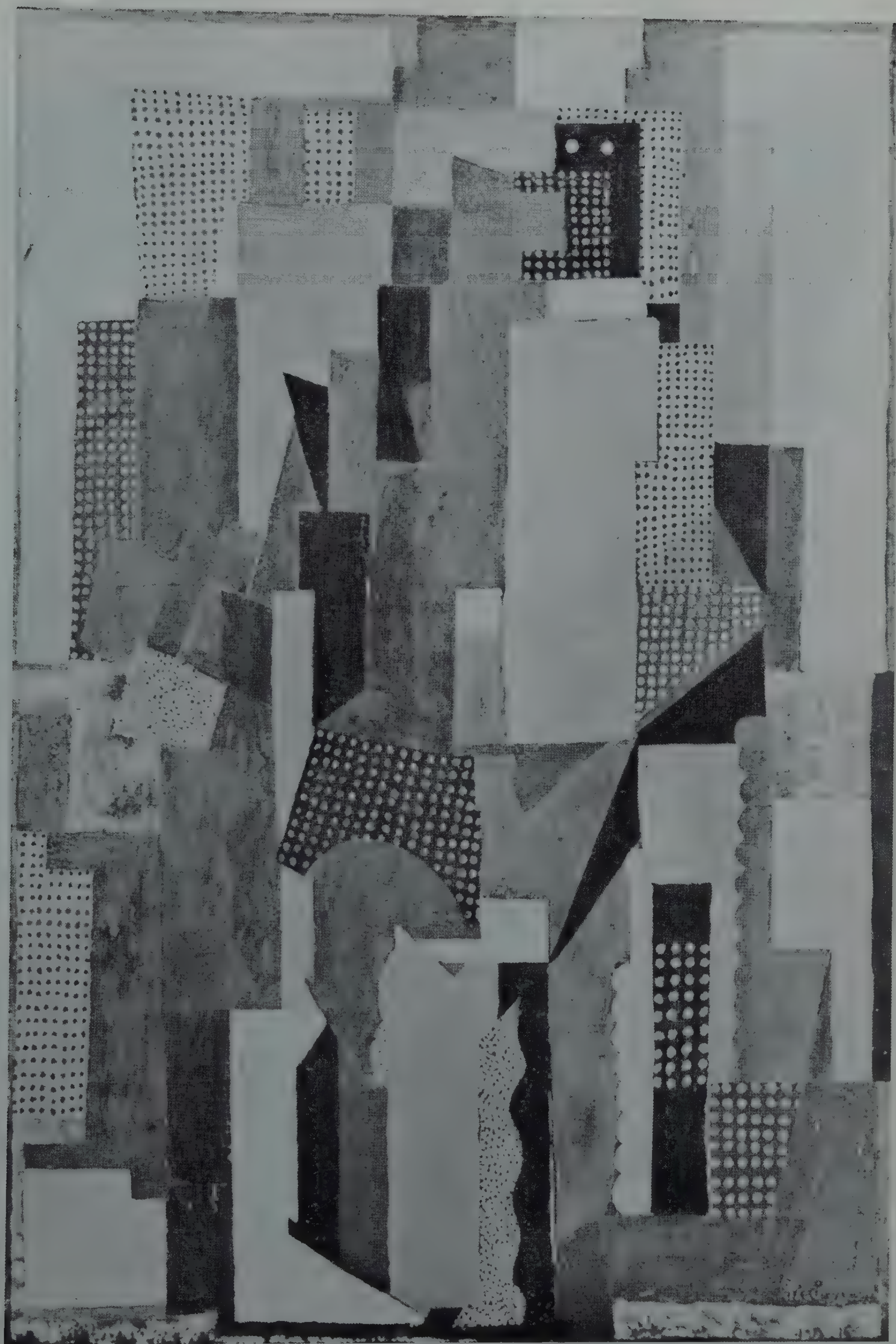
Le successeur direct est le grand maestro Manuel de Falla.

Il surpasse en connaissances musicales et en modernisme, les deux précédents : avec Falla, la musique espagnole se canalise enfin et va de l'avant.

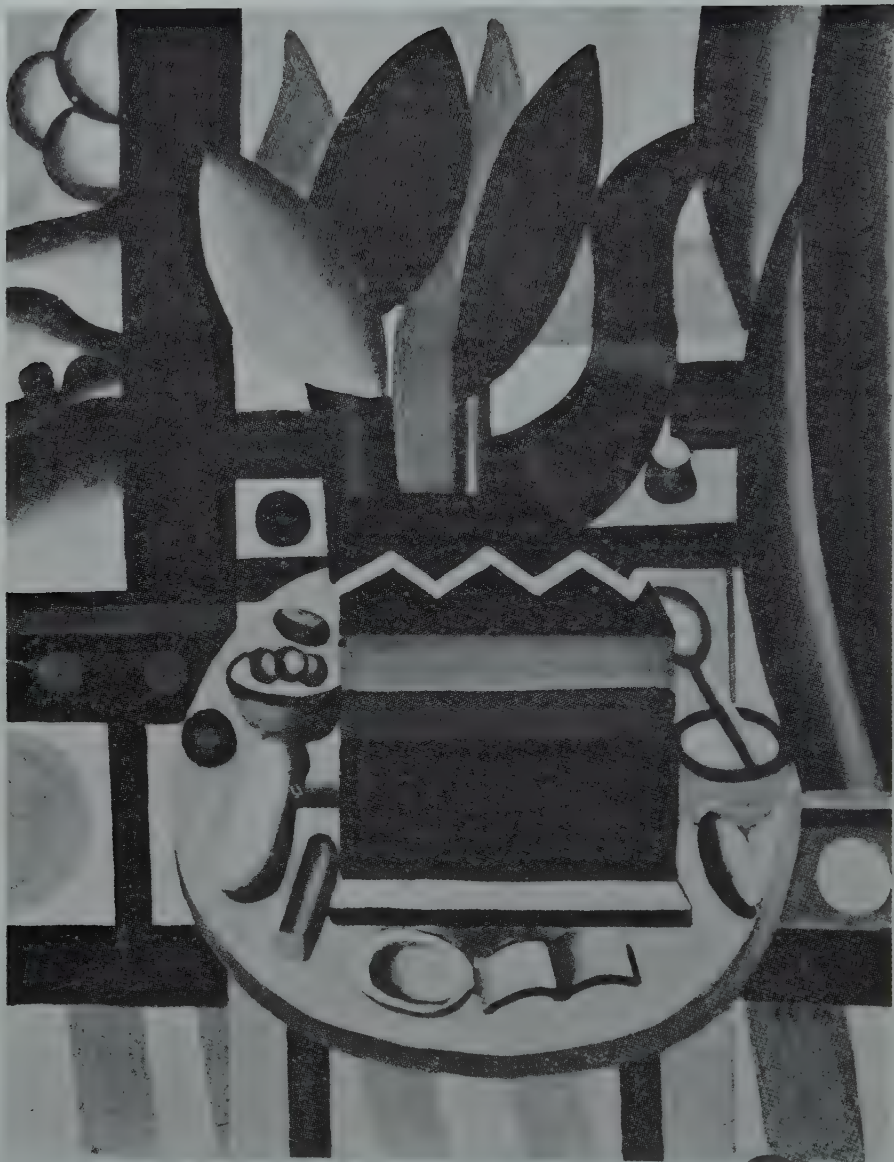
Plus récemment apparaissent Salazar, *le premier de nos critiques musicaux, qui se classe dans le post-impressionnisme,* Mompou, *aussi* Mantecon, *impressionniste bien connu à Paris et Ernesto* Halffter. néo-classique de tout premier ordre.



Pablo PICASSO — COLLECTION PAUL GUILLAUME



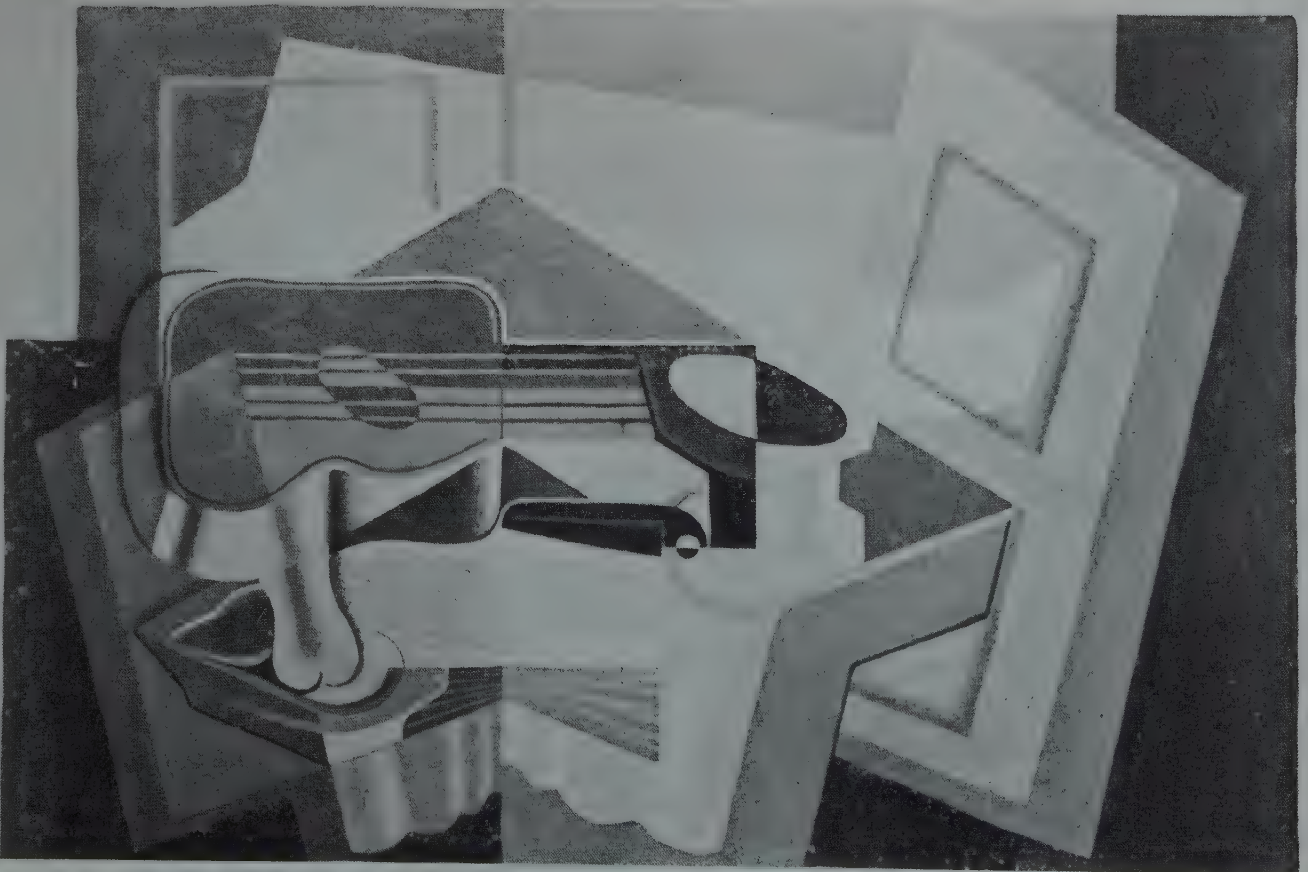
PICASSO PHOTO PAUL ROSENBERG



LEGER Galerie Simon



LIPCHITZ



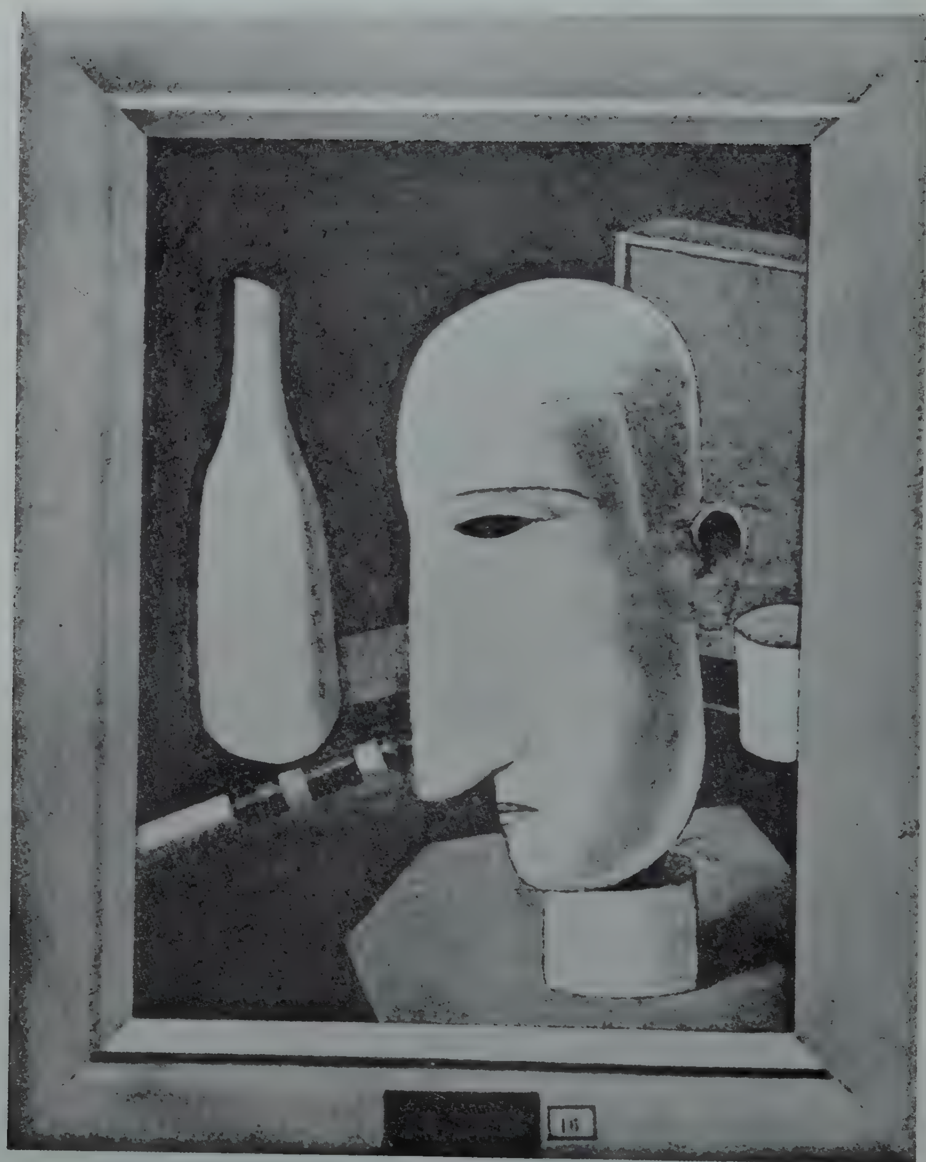
GRIS

GALERIE SIMON

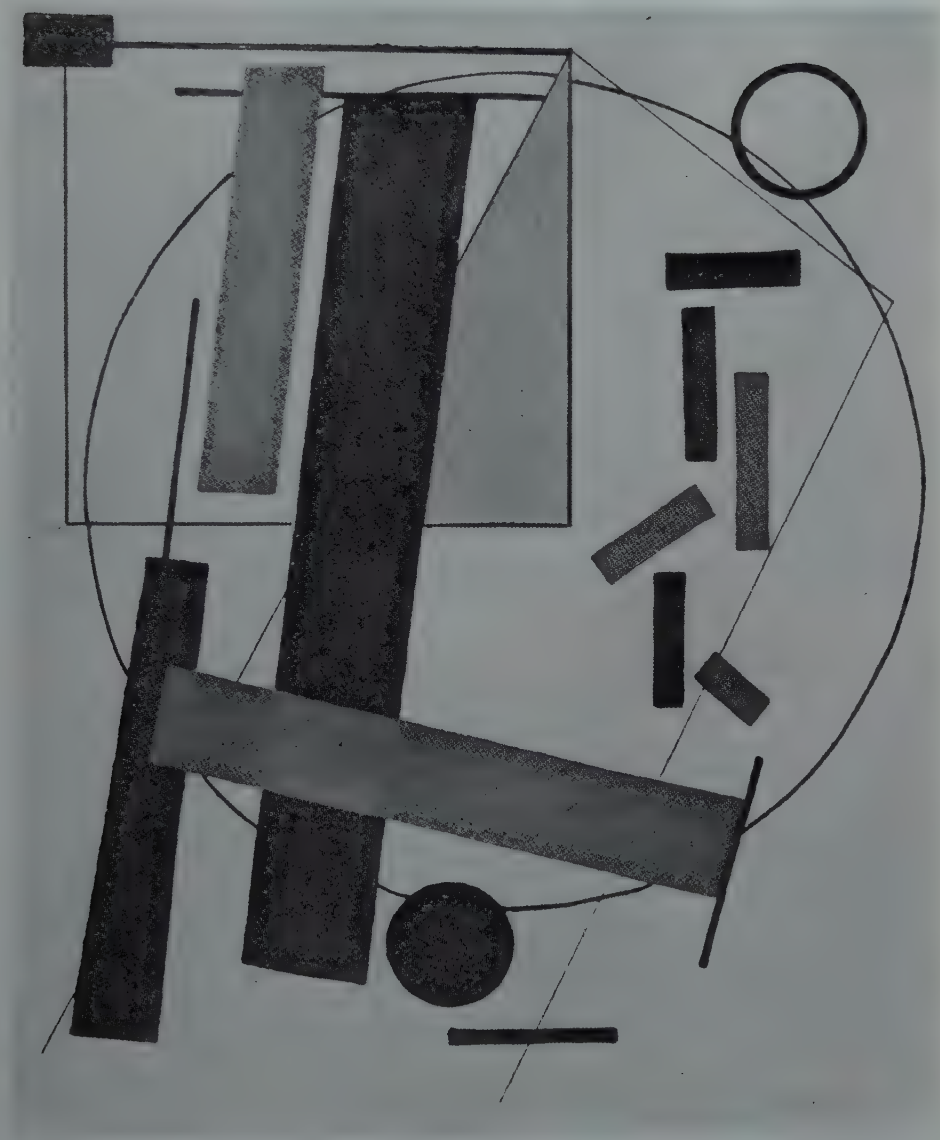


BRAQUE

Galerie Simon



CARRA



KASSAK

MEISSONIER





MONDRIAN

1

L'ANGLE DROIT

Bonheur

L'homme ne fait que rechercher le bonheur ; s'il se tue, c'est qu'il le poursuit jusque dans l'au-delà ou le néant. Sans essayer de rechercher des causes métaphysiques, on peut dire qu'il a inventé l'œuvre d'art parcequ'elle est utile à son bonheur.

Mais tableau, statue, architecture, musique, poème, qui ne donnent pas de bonheur ne sont pas œuvre d'art ; ils en sont des velléités, des simulacres. Une allumette qui ne s'allume pas, n'est qu'un simulacre d'allumette, d'où l'inanité des esthétiques qui cherchent une loi commune capable de s'appliquer à l'œuvre d'art et à son faux semblant : Phidias n'explique pas Meissonnier.

les Constantes

L'œuvre d'art qualifiée est celle dont la propriété émotive est universelle et durable ; cette affirmation présuppose une identité pratique suffisante de la nature humaine depuis toujours. La minutie de l'analyse moderne grossit démesurément l'exception et met l'anormal *en gros plan*, éclipsant le normal ; il est opportun de se rappeler que la variation de l'organisation physique et sentimentale humaine est d'une amplitude infime et il est temps de rétablir l'axe autour duquel les sinuosités des variables ne sont que nuances ; on est en droit de croire à l'homogénéité de l'homme. C'est la raison pour laquelle les œuvres de toutes époques continuent à nous émouvoir. C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art, le temps jugeant seul de leur pérennité, condition *sine qua non*. L'expérience acquise par l'analyse du passé confère une certaine sécurité au jugement des œuvres actuelles ; la constance de notre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constance applicables à l'art de tous les temps.

l'Émotion

Une œuvre nous émeut, par le chemin de notre vue et l'émoi des sens intéressés ; elle déclanche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients) et par des détours indéfinissables, trace dans le flou de nos sensations et de nos émotions des allées ordonnées, faisant ressentir à notre cœur les mêmes joies que donne à notre intellect la législation mécanique de l'univers. Par ces associations automatiques, notre inconscient est mis lui-même en

état de délectation consciente. Ainsi, partie du choc de nos sens, voici la sensation brute épandue d'abord en bien-être physique, qui intéresse enfin les facultés lucides de notre esprit, réjouissant à la fois notre bête et ce Dieu secret qui habite dans l'inconnu de nous-même.

C'est à peu près tout ce qu'on peut dire schématiquement, si l'on persiste à étudier le problème de l'art seulement par le haut. Essayons de le prendre par le bas, quand l'œuvre est encore extérieure à nous-même, et ensuite lorsque créée, elle nous arrête, nous fixe, nous retient, nous soulage, nous élève, et que l'émotion spirituelle qu'elle nous procure persiste lors même que notre attention fatiguée se lasse et que reposés, nous la retrouvons, nous animant à nouveau.

le Créateur

Il semble bien qu'on crée par besoin de faire de l'ordre. On reconnaît les êtres organisés à ce qu'ils font de l'ordre. L'homme est un animal ordonnateur ; il est ordonnateur parce que sa connaissance du monde procède de ses mouvements et des mouvements relatifs de son corps, lesquels ressortissent à l'explication géométrique qu'il lui a donnée. Dans une nature dont l'espect toujours partiel, à bout portant, lui apparaît sous des dehors chaotiques, l'homme, par un besoin de sécurité quasi stratégique, a tenu à se créer un milieu explicite. Cherchant d'autre part à satisfaire son goût de connaissance, qui est encore un goût de classification, c'est à dire d'ordre, il a conçu un système d'explication qui s'ajuste tant bien que mal aux phénomènes naturels. Poursuivant enfin un idéal de pureté, il a transcendé la géométrie empirique et en a fait un système parfait, sans contact matériel avec le réel, symbole de perfection, irréalisable pratiquement et par conséquent inaccessible à l'erreur, refuge des plus purs poètes. Et, de tous temps, le travail humain a été illuminé par cet idéal : le travail du sauvage, le jeu de l'enfant, Einstein.

Apogées

Cet idéal, qui ne se rassasie pas de ses conquêtes antérieures, devient de plus en plus impérieux (l'appétit vient en mangeant). Le tyran que nous nous sommes donnés, use avec avidité de notre outillage et ne se déclare jamais satisfait, ne le pouvant puisqu'il est la perfection. Il est des périodes où cet idéal géométrique devient particulièrement despotique ; c'est lorsque le perfectionnement de l'outillage semble rendre saisissable la perfection même. C'est une frénésie vers le mirage : l'homme a pris conscience de son idéal, il n'obéit plus seulement à des instincts obscurs, comme l'abeille qui cloisonne ses cellules ; c'est avec tout le poids de la raison qu'il formule son idéal ; époque d'apogée.

Ensuite, l'inévitable : la lettre tue l'esprit ; on vit sur le bonheur matériel, fruit d'un idéal partiellement réalisé ; la fonction géométrique est comme saturée. Décadence.

On pourrait représenter la marche du travail des civilisations par la courbe suivante où les apogées sont représentées par les régions supérieures de la courbe. Cette courbe figure assez bien les régressions



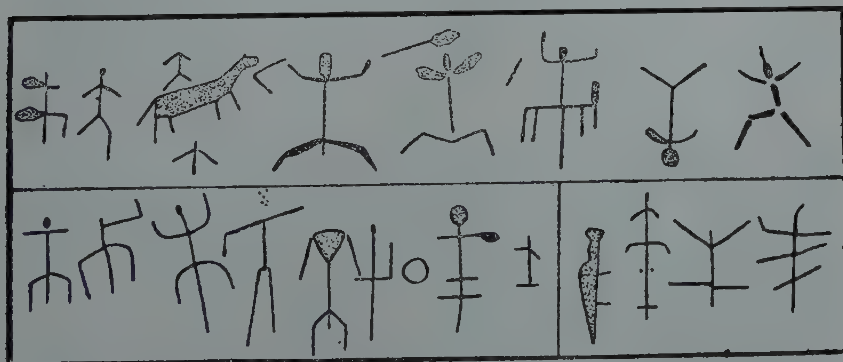
qui suivent les apogées et les moments de divergences aiguës qui marquent le début d'un nouveau cycle. Le cycle actuel commence avec la longue incubation que prépara l'œuvre des Encyclopédistes, laquelle rendit possible le développement scientifique du XIXe siècle. La révolution du machinisme qui en fut la conséquence, provoque l'éclosion d'un goût violent des choses de la géométrie et de ses dérivés.

l'ordre crée des Signes intelligibles

L'esprit d'ordre a créé des signes, symboles conventionnels d'idées bien définies qui sont comme les matériaux bruts permettant de construire la géométrie et le langage, de rendre par des raccourcis efficaces les choses intelligibles à soi-même et aux autres. Ces signes, qu'un besoin analogue a créé dans le domaine des arts de la vue, proviennent de sources très précises parcequ'ils doivent non seulement signifier mais encore agir physiologiquement sur nos sens. Ce ne peuvent plus être les symboles abstraits et conventionnels de l'écriture ou de la mathématique, échappant à ceux qui n'en connaissent pas la clé, mais des figurations de faits intéressant l'esprit et conditionnées de manière à commotionner efficacement nos sens.

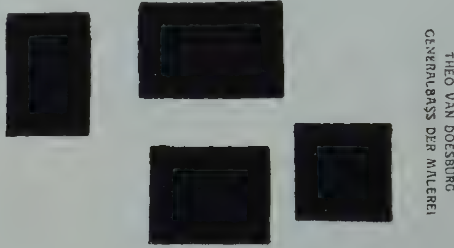
Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. Cette restriction à un élément' fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier ; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition : « carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc... »

On peut, par un art dépouillé, tendre à la pureté de l'expression.



Figurations primitives.

Encore faut-il que les moyens que l'on choisit permettent de dire quelque chose et ce qui vaut d'être dit ; la vérité n'est pas nécessairement un extrême ; l'extrême, c'est souvent l'absurde : Meissonnier, Mondrian. La vérité est là où elle est.



THÉO VAN DOESBURG
GENERALBASS DER MALEREI

Cliché Stijl.

l'Hiériatisme

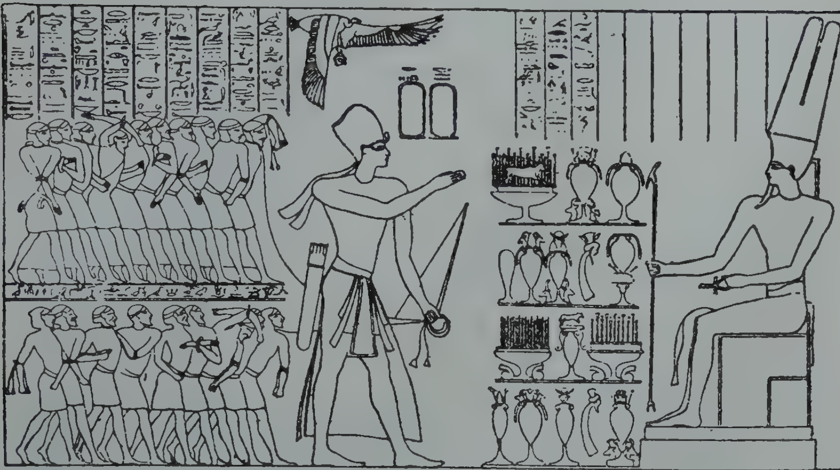
Nous entendons, faute d'un meilleur mot, par hiératisme, l'état d'esprit où aboutit une civilisation quand, sortant de la période empirique, elle devient consciente de ce qu'auparavant elle ne faisait que sentir. Nous dépossédons ce terme du sens sacré que l'étymologie lui confère, et même, si on le lui laissait, on serait en droit d'en user ici, la science autrefois l'apanage des prêtres qui l'utilisaient religieusement, ayant changé de mains. Pour éviter toute équivoque, nous laïcisons le terme d'hiératisme.

L'hiératisme est l'âge de la connaissance, connaissance de soi-même, moment des connaissances acquises au terme d'une longue période de recherches. C'est donc le moment où l'homme n'étant plus ballotté par les forces extérieures ou par ses purs instincts, est en mesure de se gérer et de choisir parmi les moyens techniques ceux qui permettent de satisfaire aux besoins spirituels de cet état intellectuel nouveau. C'est ainsi que dans le domaine de l'art, les prêtres égyptiens, par exemple, avaient déterminé, choisi les moyens du langage optique parmi les nombreux procédés que leur avaient légués les millénaires ; signes (objets) satisfaisant à la foi les nécessités sensibles (physiologiques) et l'intelligibilité.

Quand les prêtres égyptiens faisaient sculpter un dieu sur le type hiératique qu'ils avaient créé, ils savaient bien qu'on leur fabriquait une machine à provoquer des émotions sacrées. Leurs moyens étaient bons, puisque leurs organisations formelles nous émeuvent encore mystiquement, nous qui sommes insensibles aux vieux symboles religieux. Osiris rend silencieux les badauds du Louvre, preuve de la pérennité de l'œuvre d'art, force de l'hiératisme.

Moyens de l'Hériatisme

L'esprit hiératique s'exprime donc par des équivalents plastiques qui



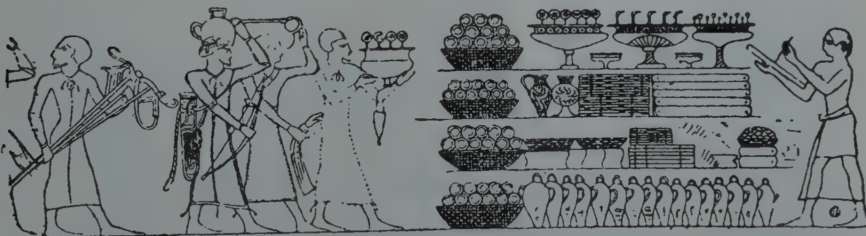
Égypte.

viennent d'un choix réfléchi d'éléments dont il connaît exactement les propriétés physiologiques et spirituelles.

Ces éléments sont constitués par des objets ayant des propriétés sensibles particulières et ils sont agencés suivant des ordonnances qui ont des effets particuliers spécifiques.

l'Objet Standart

Ces objets, on le constate, ont été choisis de la plus parfaite banalité, ceux qui figurent le mieux les objets types, satisfaisant ainsi au désir de l'esprit de tout ramener à l'unité qui est une de ses constantes. De plus, ces objets banaux ont l'avantage d'une lisibilité parfaite et reconnus sans effort, ils évitent la dispersion, la déviation de l'attention qui serait perturbée dans sa contemplation par des singularités, l'inconnu, le mal connu. Et ce qui fait qu'ils étaient d'une lisibilité parfaite, c'est qu'ils ont toujours été recréés dans les caractères les plus généraux, standarts. Et l'on retrouve encore ici cette manifestation d'ordre qui est la plus banale et indéniable propriété de l'homme. La tendance à l'unité en est un signe noble. Ce qui en témoigne, c'est le dessin de l'en-



Égypte.

fant, du sauvage, ceux des cavernes de la préhistoire, mais aussi les quelques rares chefs-d'œuvres qu'ont produit les millénaires. Et l'art moderne ? C'est justement pourquoi la revue *L'Esprit Nouveau* essaie de rechercher les destinées et les moyens de l'Art.

l'Orthogonal

On ne peut pas ne pas constater que la loi de la pesanteur régit tout les objets de la terre, tant l'homme que les objets qu'il crée. L'instinct proteste contre l'instabilité, et même l'apparence de l'instabilité l'inquiète (Tour penchée de Pise). L'art ne peut faire opposition à ce besoin intérieur de notre nature. Plus que cela, l'art doit au contraire, et pour commencer, satisfaire à cet impératif naturel de notre sensibilité. Il est bien certain qu'il est des exemples d'ordre extérieur compliqué dont la loi échappe à nos sens ; mais l'art n'a pas à connaître ce qui échappe aux sens.

La caractéristique visible de la pesanteur satisfaite est la verticale ; le plan d'application de cette force est le sol que depuis toujours on s'est accoutumé à figurer par ce qu'on appelle l'horizontale.

La verticale et l'horizontale sont parmi les manifestations sensibles des phénomènes de la nature, des vérifications constantes d'une de ses lois les plus directement apparentes. L'horizontale et la verticale déterminent deux angles droits ; parmi l'infinité des angles possibles, l'angle droit est l'angle type; l'angle droit est un des symboles de la perfection. En fait, l'homme travaille sur l'angle droit (1).

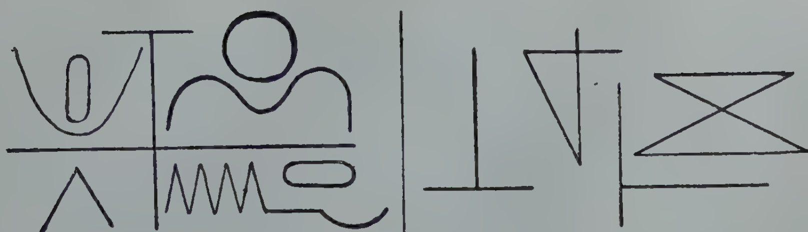
Ceci explique et justifie l'esprit orthogonal. Il est l'origine de l'activité humaine et il est la condition nécessaire à ses travaux les plus transcendants de l'art.

Si l'on fait abstraction des quelques décades précédentes qui obli-

(1) *Prenez la peine de regarder autour de vous.*



Égypte.

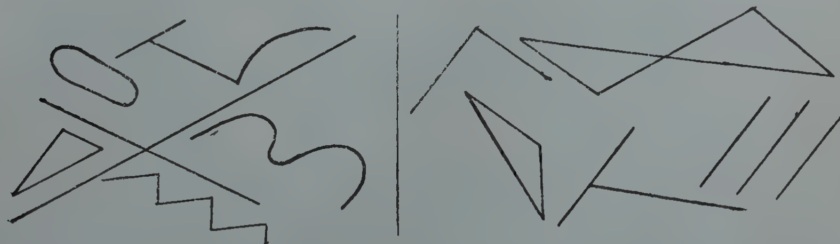


tèrent si souvent la vue de ceux qui font profession de philosopher sur l'art, et qu'on embrasse l'ensemble des grandes périodes d'art, on reconnaîtra la présence constante du sens orthogonal.

l'Oblique

Alors que l'orthogonal est un signe sensible du permanent, l'oblique est celui de l'instable et du variable. En effet, s'il n'y a qu'un angle droit, il y a l'infinité des angles obliques. Si l'orthogonal donne le sens de la loi structurale des choses, l'oblique n'est que le signe d'un instant passager. Là se place l'erreur de principe de l'*expressionnisme*, géré par l'oblique et qui, soustrayant l'œuvre à la statique susceptible de durée, lui confère un dynamisme expressif d'instabilité et témoin de l'inquiétude d'esprits qui n'ont pas conclu.

Avant l'expressionnisme, quarante ans d'impressionnisme avaient cru pouvoir démentir les millénaires parce qu'ils « faisaient la pige » à Kodak. Le signe n'avait pas de sens pour les impressionnistes ; le général, l'essentiel, étaient bannis au profit de l'accidentel. Se restreignant aux aspects seuls de la nature et à des aspects exclusivement fragmentaires, ils copiaient ou notaient la fugacité ; la fugacité de ce qui pourtant était ordonné ; mais ils entendaient ignorer cette ordonnance. L'aspect les amusait, mais le fait ne les intéressait pas. Sans même se rendre compte de la valeur vitale de ce facteur, ils pratiquaient l'oblique. La course vers le moment fugitif devait faire verser l'équipage dans le néant du *mouvement*, idée de base du futurisme. Tout cela



manquait de méthode, de sang-froid, de sens. Impressionnisme, futurisme, expressionnisme, autant de formes d'expression qui esquivent le fait de création, durable, humaine, et compatible avec l'œuvre plastique.

***

En ce moment où la révolution cubiste conduit par voie de consé-

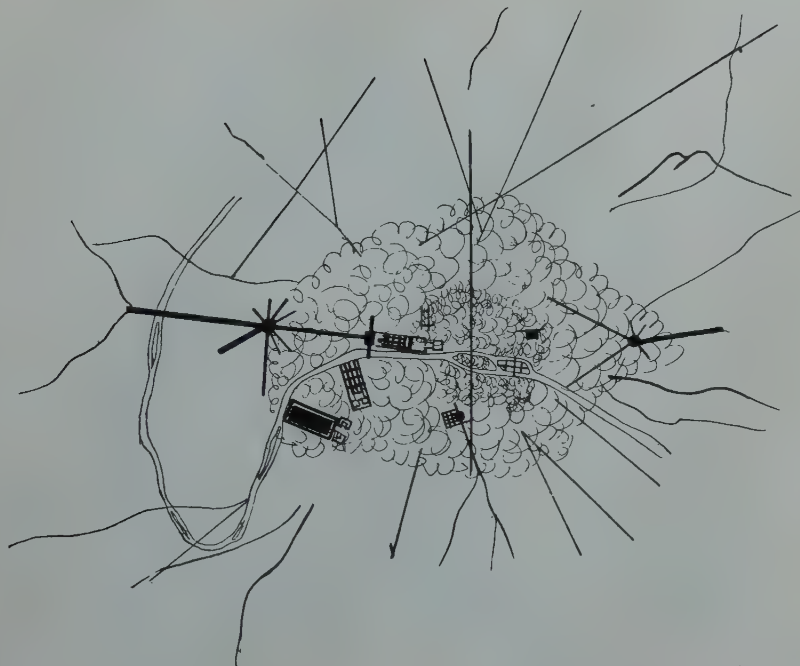
quences à une période d'hiératisme (connaissance des moyens, choix des signes et esprit de géométrie), il apparaît que l'orthogonal puise dans le fait universel une force incontestable. L'orthogonal marque le pas énorme que vient de franchir la peinture et celle-ci semble reprendre ses destinées traditionnelles et véritables.

Ceux qu'intéresserait cette conclusion rapide et brutale pourraient, pour s'en convaincre mieux, recommencer la lecture laborieuse de ce pénible chapitre et en y pesant cette fois-ci, avec étonnement peut-être, les fatalités de l'œuvre d'art beaucoup plus profondes et impératives qu'on est accoutumé à lui accorder lorsqu'on la crée ou lorsqu'on la juge. Le jeu un peu puéril du « *imiter la nature, être sincère devant la nature* » se retourne contre la paresse comme une arme à sévère second tranchant.

Aux autres qui, totalement circonvenus par la dernière période impressionniste, n'arrivent pas à l'enjamber et à jeter leurs regards sur le passé et aussi sur un fait plus général que celui de la peinture, à ceux-là nous leur dirons, pour prendre congé, que Cézanne et Seurat étaient animés d'esprit orthogonal. Consciente chez Seurat, hantise chez Cézanne la géométrie les conduisait ; ce sont les deux peintres *impressionnistes* qui demeureront, précisément parce qu'ils ne l'étaient pas.



Assyrie.



Paris d'aujourd'hui

2

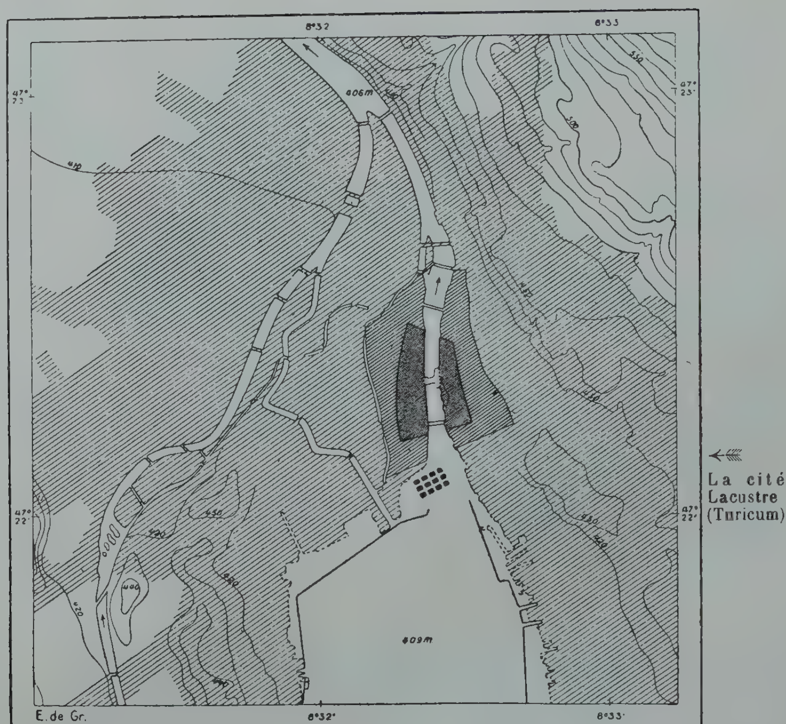
L'ORDRE

La maison, la rue, la ville, sont des points d'application du travail humain ; elles doivent être en ordre, sinon elles contrecarrent les principes fondamentaux sur lesquels nous sommes axés ; en désordre, elles s'opposent à nous, nous entravent, comme nous entravait la nature ambiante que nous avons combattue, que nous combattons chaque jour.

***

Si j'ai l'air d'enfoncer des portes ouvertes (on me l'a fait dire à propos de mon livre « Vers une Architecture ») c'est qu'il apparait qu'ici aussi (urbanisme), des gens puissants occupant des points stratégiques sur le champ de bataille des idées et du progrès, les ont refermées ces portes, poussés par un esprit de réaction, par un sentimentalisme mal placé, périlleux et criminel. D'un voile tissé d'arguties, ils veulent se cacher, (à eux-mêmes et à autrui) l'apport des millénaires, se soustraire à la fatalité ou au déterminisme des choses et des événements humains. *La marche vers l'ordre*, **on en veut faire la titubation de l'enfant vagissant ou la marotte d'esprits étriqués. Ainsi, Mr. Léandre Vaillat me dénonçait dans le Temps comme un agent d'intoxication, un** *Allemand* **pour tout prouver !**

« ..... *Et je ne manquerais pas de leur répliquer (aux architectes qui répondraient*

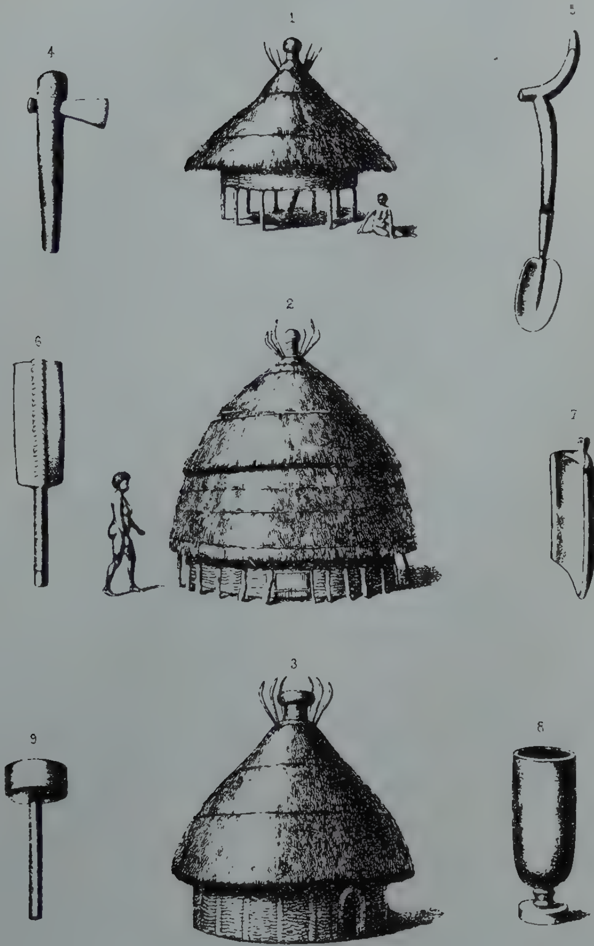


qu'il est grand temps d'obéir à la logique) que le cœur a des raisons que la raison ne connait pas. Peut-être les satisfactions d'ordre abstrait ne suffisent-elles point à notre bonheur ; nous avons en nous un besoin impérieux d'illogisme, de fantaisie, de grâce .Une ville parfaite, un village modèle nous feraient bailler...

Il n'est pas indifférent d'insister là-dessus, depuis le dernier salon d'Automne; les raisonnements de Mr Le Corbusier sur la Cité future ont fait du chemin; des revues, des journaux, certains de mes confrères semblent intoxiqués par cette séduction des idées qui n'aboutit pas toujours, hélas ! à une séduction de réalité; ils ne semblent pas distinguer, les malheureux, ce qui différencie la vie de l'abstraction, le plan d'un vieil hôtel français *si spirituel, si juste dans sa circulation, et le plan* allemand *si monotone. (Ici M. L. V. le croc-en-jambe est méchant après la Grande Guerre !) « Le Temps, 12 Mai 1923. »* (1)

Louis XIV et Le Louvre et Lenôtre et les Tuileries, les Invalides et Versailles et les Champs-Elysées et tous les jardins « à la francaise », tout cela allemand et œuvres d'Allemands ! D'abord on ne devrait pas parler d'Allemands ni de Tonkinois lorsqu'on traite des travaux de l'humanité. Et si Mr. Léandre Vaillat qui tient au Temps (journal solennel) une rubrique d'urbanisme (solennelle à cette heure de crise) était renseigné sur les attendus de ses jugements, il saurait que l'histoire latine et particulièrement francaise est toute de droites et que les courbes sont plutôt en Allemagne et

(1) Note. — *En principe j'évite de citer un auteur car on peut, ce faisant, trahir sa pensée et commettre des lâchetés. Pourtant ici ressort bien ce qui me parait être la doctrine de Mr. Léandre Vaillat et de tant d'autres terrorisés par le fait pur : « la vie »; la vie multiple, innombrable, à deux masques, à 4 masques, le pourri, le sain, le clair, le trouble; l'exactitude et l'arbitraire, le logique et l'illogique, le bon Dieu et le bon diable ; tout pêle-mêle, on verse dans un pot, on remue et on sert bien chaud ; étiquette sur le pot : La Vie. Avec ça, on est sur d'être un homme vivant, multiple, innombrable.*



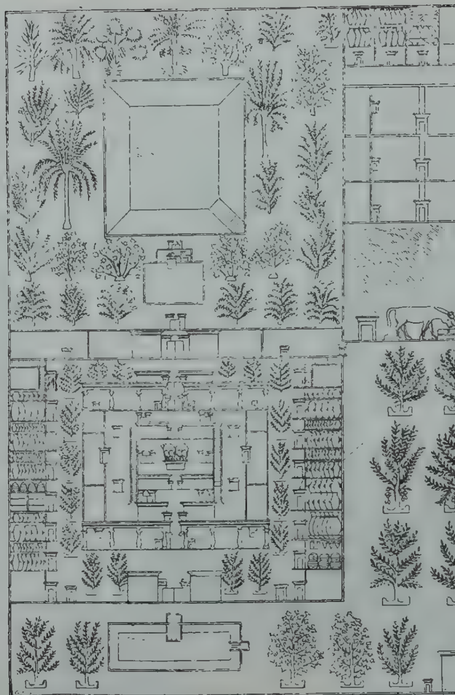
La hutte du sauvage

dans les pays du Nord, depuis toujours (le baroque, le rococo, le gothique désarticulé, jusqu'au tracé des cités modernes). Mr. Léandre Vaillat et ceux qu'il entoure de sa sympathie, adorent et pratiquent en urbanisme la ligne courbe qui n'est pas dans le passé français, mais qui est depuis vingt ans la typique manifestation allemande. Le journal Le Temps (organe solennel) fait, par Mr. Léandre Vaillat, homme charmant et chatouillé de menues sensations architecturales, de la fausse information.

***

Nous affirmons que l'homme, fonctionnellement, pratique l'ordre, que ses actes et ses pensées sont régis par la droite et l'angle droit ; que la droite lui est un moyen instinctif et qu'elle est à sa pensée un but élevé.

L'homme, produit de l'univers, intégre, à son point de vue, l'univers ; il procède de ses lois, et il a cru les lire ; il les a formulées et érigées en un système cohérent, état de connaissance rationnelle sur lequel il peut agir, inventer et produire. Cette connaissance ne le met pas en contra-



La maison égyptienne

diction avec l'univers, elle le met en accord ; il a donc raison d'agir ainsi, il ne le pourrait autrement. Qu'arriverait-il, si l'homme imaginant un système parfaitement raisonnable, mais en contradiction avec les lois de la terre, passait de la rigueur théorique à l'application dans le monde ambiant ? Ce serait l'arrêt net au premier pas.

La nature se présente à nos yeux sous une forme chaotique : la voûte céleste, le profil des lacs et des mers, la découpure des monts. Le site qui est devant nos yeux, haché, recoupé, se confondant, n'est que confusion. Rien n'a l'aspect des choses dont l'homme s'entoure, les ayant créées. Vue par nous à bout portant, la nature n'est qu'aspect accidentel.

L'esprit qui anime la nature est un esprit d'ordre ; nous apprenons à le *savoir*. L'homme agissant (obligé d'agir) différencie ce qu'il voit de ce qu'il apprend ou sait. Le travail humain est réglé par ce que l'homme sait. Nous rejetons donc l'aspect des choses pour nous attacher à ce que les choses sont.

L'homme que je regarde me fournit une masse fragmentaire, arbitraire ; ma notion de l'homme n'est pas ce que je vois en cet instant, mais ce que je sais de lui. S'il me montre sa face je ne vois pas son dos ; s'il étend la main vers moi, je ne discerne plus les doigts, ni le bras ; mais je sais comment est son dos et qu'il a cinq doigts et deux bras d'une forme définie et conformes à des fonctions précises.

La loi de la pesanteur semble résoudre pour nous le conflit des forces et maintenir l'univers en équilibre ; par elle nous avons la verticale. A l'horizon se dessine l'horizontale, trace du plan transcendant de l'immobilité. La verticale fait avec l'horizontale deux angles droits. Il n'y a qu'une verticale et il n'y a qu'une horizontale ; ce sont deux constantes. L'angle droit est comme l'intégrale des forces qui tiennent le monde en équilibre. Il n'y a qu'un angle droit, mais il y a l'infinité de tous les autres angles ; l'angle droit a donc des droits sur les autres angles : il est unique, il est constant. Pour travailler, l'homme a besoin de constantes. Sans constantes, il ne pourrait même faire un pas devant l'autre. L'angle droit est, on peut

le dire, l'outil nécessaire et suffisant pour agir puisqu'il sert à fixer l'espace avec une rigueur parfaite. L'angle droit est licite, plus, il fait partie de notre déterminisme, il est obligatoire.

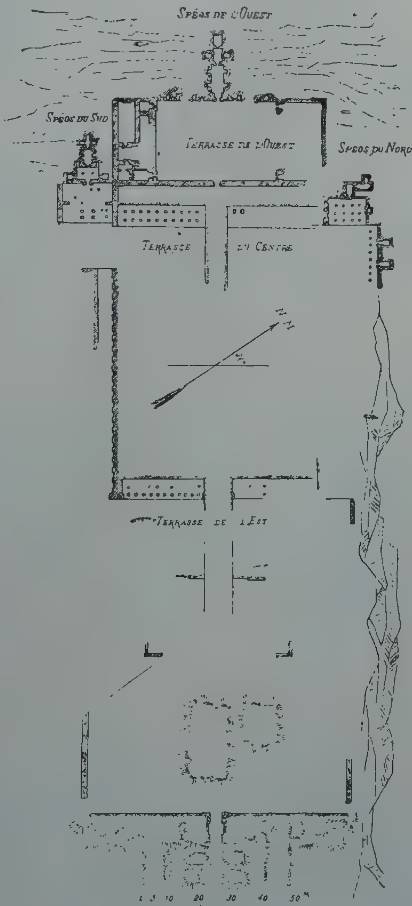
Voilà, Mr. Léandre Vaillat, de quoi vous suffoquer. Je dirai davantage, je vous poserai cette question : regardez autour de vous et jusqu'au delà des mers, et dans le temps à travers les millénaires ; dites-moi si l'homme a agi autrement que sur l'angle droit et y a-t-il autour de vous autre chose que des angles droits ? Cet examen est nécessaire, faites-le et qu'ainsi une base au moins de la discussion soit fixée.

Dans la nature chaotique, l'homme pour sa sécurité se crée une ambiance, une zone de protection qui soit en accord avec ce qu'il est et avec ce qu'il pense ; il lui faut des repères, des places fortifiées à l'intérieur desquelles il se sente en sécurité ; il lui faut des choses de son déterminisme. Ce qu'il fait, c'est une création et celle-ci contraste d'autant plus avec le milieu naturel que son but est plus près de la pensée et plus éloigné, plus détaché du corps. On peut dire que plus les œuvres humaines s'éloignent de la préhension directe, plus elle tendent à la pure géométrie : un violon, une chaise qui touchent notre corps sont d'une géométrie amoindrie, mais la ville est de pure géométrie. Libre, l'homme tend à la pure géométrie. Il fait alors ce qu'on appelle de l'ordre.

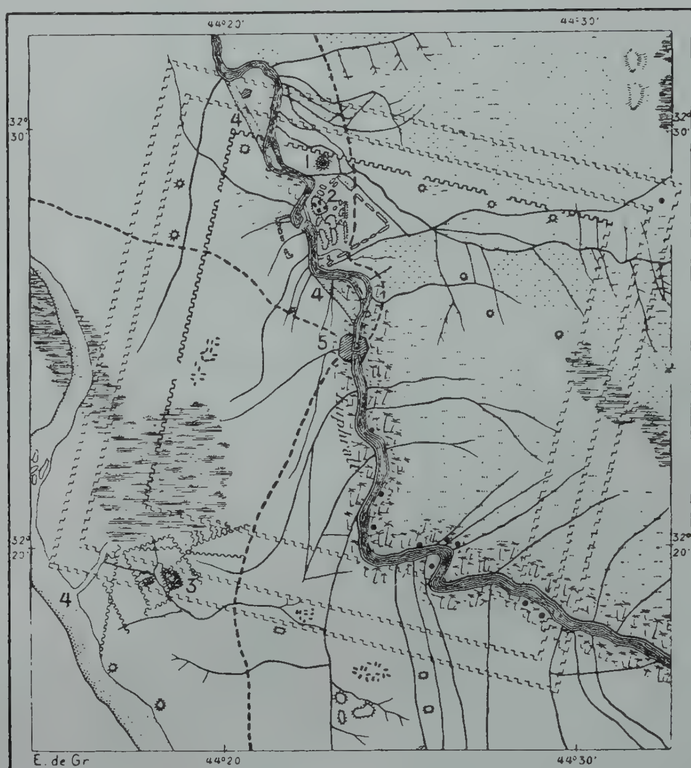
L'ordre lui est indispensable, sinon ses actes seraient sans cohésion, sans suite possible. Il y ajoute, y apporte, l'idée d'excellence. Plus l'ordre est parfait, plus il est à l'aise, en sécurité. Il échafaude dans son esprit des constructions basées sur cet ordre qui lui est imposé par son corps, et il crée. L'œuvre humaine est une mise en ordre. Vue du ciel, elle apparait sur le sol en figures géométriques. Et si nous construisons sur les monts les plus abrupts, une route montant à un col, elle sera encore une fonction géométrique claire et son lacet est une exactitude dans le tumulte environnant.

Dans les degrés les plus élevés de sa création, l'homme tend à l'ordre le plus pur et c'est l'œuvre d'art. Quelle est l'étape franchie, de classement et d'appréciation, entre la hutte du sauvage et le Parthénon ! Si l'œuvre est en ordre, elle dure à travers le temps, elle demeure dans les esprits un objet d'admiration. C'est l'œuvre d'art, création humaine n'ayant plus rien des aspects de la nature, mais ayant avec celle-ci des lois communes.

Encore, Mr. Léandre Vaillat, de quoi vous porter aux confins de l'horreur. Votre amour chrétien des choses tordues et des êtres disgraçiés souffre en face de ce cristal que je voudrais faire étinceler. Vous n'êtes pas seul à



Egypte



l'ancienne Babylone

Longueur de Paris

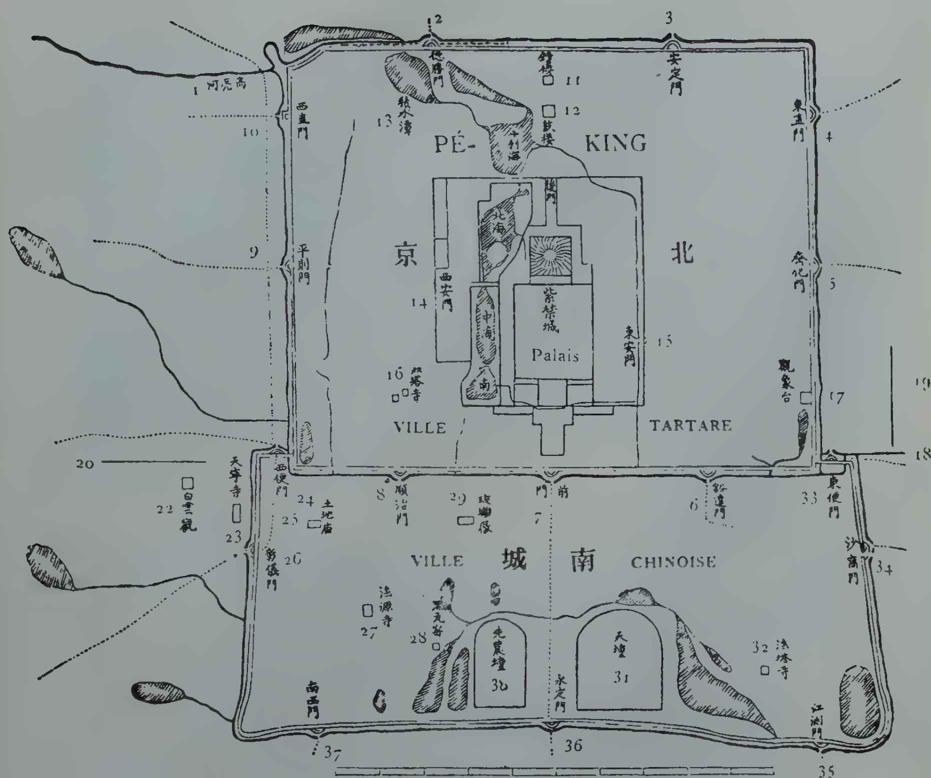
souhaiter que l'homme demeure attaché à des bergeries de trianons vermoulus. Avec tous ceux qui pensent comme vous, nous rentrons dans l'urbanisme, car vos et leurs négations conduiraient à la ruine les villes et les pays, et la patrie ; car vous soustrairiez l'homme à son milieu et le feriez périr. L'homme sape et hache dans la nature. Il s'oppose à elle, la combat, s'y installe. Travail puéril et magnifique !

Il l'a toujours fait, et a bâti ses maisons et ses villes. L'ordre humain, géométrique, y règne, y a toujours régné, a marqué les grandes civilisations, a laissé les jalons éblouissants qui font notre fierté et demeurent nos admoniteurs.

Vos rues tordues, vos toits tordus sont une paresse et un échec. N'exaltez pas dans vos grands journaux à l'adresse de ceux qui ne sont pas armés pour controler, les tares et les défaites.

***

La cité lacustre préhistorique, la hutte du sauvage (Afrique) la maison et le temple de l'Egyptien, Babylone, dont le souvenir est synonyme de magnificence, la ville de Chine de haute culture, Pékin, montrent d'une part l'angle droit et la droite attachés irrémédiablement à tout acte humain (l'homme créant son outillage et le perfectionnant admirablement, part pratiquement de l'angle droit et aboutit idéalement à l'angle droit), d'autre part, attestent l'homme atteignant aux confins de sa puissance,



Plan de Pékin.

de sa grandeur, de sa pensée, s'exprimant par l'angle droit, perfection évidente et preuve en même temps, système admirable et parfait, unique, constant, pur, susceptible de s'attacher à l'idée de gloire, victoire des tyrans, à l'idée de toute pureté, cellule des religions.

Paris, magma dangereux de foules accumulées, précipitées, annexées, campement séculaire des romanichels de toutes les grandes routes du monde, Paris siège d'une puissance, foyer d'un esprit qui veut éclairer le monde, Paris sape et hache dans son mâquis et de ses plaies tend vers une mise en ordre, droites et angles droits, organisation nécessaire à sa vitalité, à sa santé, à sa durée, mise en ordre nécessaire à l'expression de son esprit qu'elle veut clair et de beauté.

***

Si du ciel on regarde la terre tumultueuse et embroussaillée, on voit que l'effort de l'homme est identique à travers tous les siècles et sur tous les points. Ses temples, ses villes, ses maisons sont des cellules d'aspect identique et de dimensions à échelle humaine. On peut dire que l'animal humain est comme l'abeille, un constructeur de cellules géométriques.

Disons dès maintenant que depuis cent ans, submergé dans la grande ville par une invasion subite, incohérente, précipitée, imprévue et accablante, l'homme pris de court et désarçonné, s'est abandonné, n'a plus agi. Et le chaos est venu avec ses conséquences fatales. La grande ville,

phénomène de force en mouvement, est aujourd'hui une catastrophe menaçante, pour n'avoir plus été animée d'un esprit de géométrie.



Le Campement du nomade



Le nomade a pris racine (et c'est cette bourgade qui comble d'aise les urbanistes!)



L'homme n'est plus nomade, et il faut construire des villes.

à M. Léandre VAILLAT, pour mémoire.

BALLETS SUÉDOIS DE ROLF DE MARÉ

LA CRÉATION du monde

BALLET DE MM.

BORLIN, CENDRARS, LÉGER, MILHAUD

LE SCÉNARIO

1. — Lever du rideau très lent sur la scène noire. On aperçoit au milieu de la scène un tas confus de corps entremêlés ; tohu-bohu avant la création. Trois déités géantes évoluent lentement autour. Ce sont NZAME, MEDERE et N'KVA, les maitres de la création. Ils tiennent conseil, tournent autour de la masse informe, font des incantations magiques.

2. — La masse centrale s'agite, a des soubressauts. Un arbre pousse petit à petit, grandit, grandit encore, se dresse, et quand une de ses graines tombe à terre, un nouvel arbre surgit. Quand une des feuilles de l'arbre touche le sol, elle grandit, se gonfle, se gonfle, oscille, se met à marcher et c'est un animal. Un éléphant qui reste suspendu en l'air, une tortue lente, un crabe malhabile, des singes qui glissent du plafond. La scène s'est éclairée petit à petit pendant la création et à chaque animal nouveau elle s'illumine violemment.

3. — Chaque créature est un danseur ou une danseuse jaillissant du centre, évolue individuellement, fait quelques pas, puis entre doucement dans une ronde qui peu à peu se met en branle autour des trois déités du début. La ronde s'ouvre, les trois déités font de nouvelles incantations et l'on voit la masse informe bouillonner. Tout s'agite, une jambe monstrueuse apparait, des dos tressaillent, une tête hirsute se montre, des bras se tendent. Deux bustes se dressent tout à coup, se collent : c'est l'homme, c'est la femme soudainement debout. Ils se reconnaissent ; ils se dressent l'un en face de l'autre.



Dessin de LÉGER

4. — Et pendant que le couple exécute la danse du désir, puis de l'accouplement, ce qui restait par terre d'êtres informes apparait sournoisement et se mêle à la ronde et l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige. Ce sont les N'GUILS, les imprécateurs males et femelles, les sorciers, les féticheurs.

5. — La ronde se calme, freine et ralentit et vient mourir très calme alentour. La ronde se disperse par petits groupes. Le couple s'isole dans dans un baiser qui le porte comme une onde. C'est le printemps.

BLAISE CENDRARS.

NOTES

SUR

LA RÉGLEMENTATION DE LA MISE EN SCÈNE

Rythme général grave et lent ; s'accentue à certains moments, mais reste plutôt solennel et cérémonieux.

Couleur locale : blanc, noir, ocre.

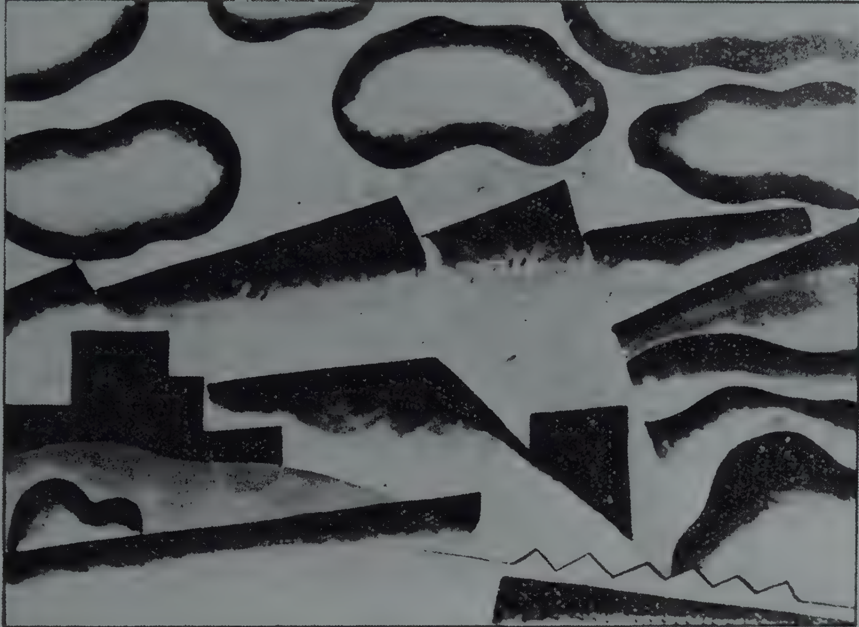
La lumière scènique toujours mobile sera intermittente (jeux de clair obscur) éclairage partiel (éviter l'éclairage total).

Mobilité continue de la scène par déplacements des décors mobiles et personnages fictifs ou réels.

Animation de la scène par naissance d'un arbre, et de divers animaux.

BLAISE CENDRARS.

F. LÉGER.



DÉCOR DU 2e TABLEAU

F. LÉGER



Dessin de LÉGER

UN PERSONNAGE



F. LÉGER

SCÈNE

MANUSCRIT DE

MILHAUD

POUR LA CRÉATION DU MONDE

La création du Monde

Milhaud
1923

LE RIDEAU



par Fernand LÉGER.







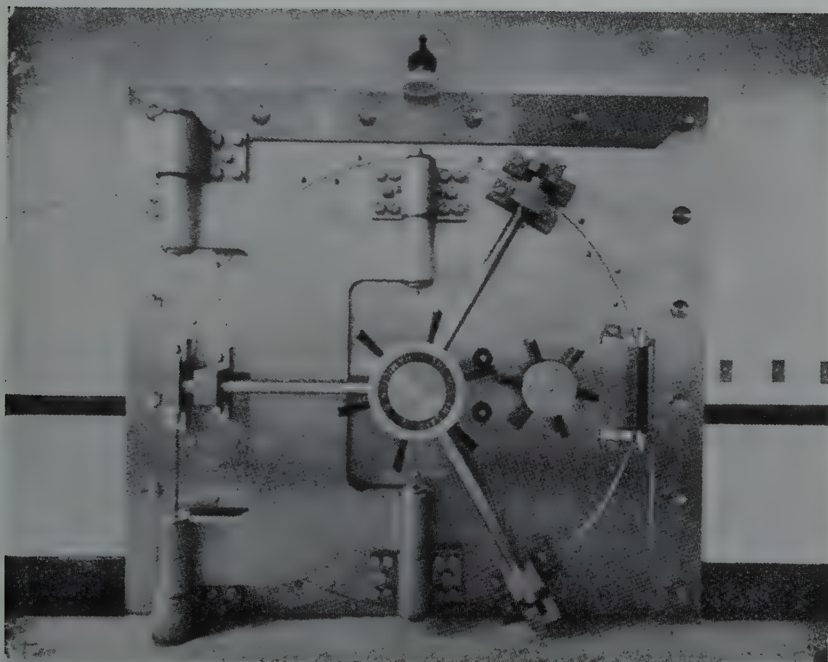
par Fernand LÉGER

PERSONNAGES

1925

EXPO.

ARTS. DÉCO.



Une porte de la salle des coffres d'une banque.

1

LES PIEDS DANS LE PLAT

« Ainsi, conclut Marie Gaétane, qui commençait à trouver qu'on avait assez discuté et que le moment des conclusions péremptoires était venu, ainsi vous avez beau dire et beau faire : nous sommes les heureux héritiers de la plus brillante des sociétés ; nos ancêtres ont

fixé les limites du goût ; les artisans d'autrefois ne pourront jamais être approchés par vos piteux ouvriers modernes enchaînés à des machines sans âme ; jadis, la main tremblait d'émotion devant l'ouvrage à réaliser ; toute la nature chante encore en ces créations, et cette poussière que les siècles y ont ajouté, on ne sait si elle est poudre du temps ou celle tombée des perruques de nos aïeules.

On ne refera plus nos vieux meubles, car on a perdu le secret de joindre avec robustesse les plus sveltes pièces de bois ; ces bois, ces vieux bois, on n'en trouve plus, ils n'existent plus ! Vos machines aussi brutales qu'imbéciles, aussi rapides qu'ingénieuses se refusent à suivre les délicatesses d'une pensée toute baignée des effluves de la nature : toute la nature, les oiseaux qui chantent, les papillons qui volent, les poissons muets, les fleurs et les fruits, toutes les fleurs et tous les fruits, tous les oiseaux, tous les poissons et tous les papillons ! Vos machines sont bonnes à faire des sièges, des buffets en série. Voyez-vous cette poudreuse faite dans une usine, cette bergère exquise brutalisée par les engrenages de vos machines ?

Tout a été perdu. Le voudrait-on, le plus habile de vos salariés prolétaires ne saurait même copier le plus humble escabeau. M. Console, l'antiquaire, me disait l'autre jour : « Madame, c'est une désolation : lorsque nous voulons simplement raffermir quelqu'un de ces chers meubles chenus, eh bien, nous ne savons que faire ! ».

Entraînée par son discours, Marie Gaétane s'exclama, lyrique : « Tenez, lorsque je suis obligée de m'asseoir dans l'un des sièges goujats des palaces ou chez quelque riche nouveau, il me semble que je chois sur un bouquet d'orties ».

Elle conclut, mélancolique : « Dissipez votre argent comme bon vous semble ; moi, j'achète des meubles anciens. Je les achète aussi cher qu'il le faut, parce qu'ils ont une âme, parce qu'ils sont des amis. Un vieux fauteuil, c'est un cœur fidèle comme un vieux serviteur aux bras serviables, un serviteur qui vous tend les bras, lorsque la lassitude de la vie fébrile de cette époque ratée vous porterait à choir ; c'est un cœur droit et loyal, vrai et sans détour, comme le vieil intendant qui veille sur votre rente ; j'image une réalité, le vieux meuble poussiéreux reconnaissant vos tendresses ne constitue-t-il pas le plus sûr des placements ? »

« Une chose me désole, c'est que disparaisse par épuisement fatal ce patrimoine sacré, protégé jusqu'ici par ces prêtres du passé nos respectés amis les antiquaires, érudits du temps jadis chez qui il fait si bon deviser parmi les vieux bois patinés. Tout ne sera hélas ! bientôt que passé aussi : ravis à coup de grossiers dollars, ils s'en vont nos vieux meubles dans les villes inhumaines du Nouveau Monde, porter, il est vrai, un peu de la poésie de la vieille terre de France ! Vous qui vous laissez éblouir par les brutales races d'outre-Océan, les Américains eux-mêmes me donnent raison ! »

Marie Gaétane s'était redressée, agressive, à la fin de ce discours. Mais refermant sèchement son éventail d'écaille armorié, elle indiqua, par ce geste, qu'elle avait dit ce qu'il fallait dire.

C'est alors que le jeune homme impudent, l'insidieux instigateur de ces passions de salons déchaînées, se leva et de sa poche, il tira les **DOCUMENTS MASSUES.**

***

LES DOCUMENTS MASSUES :



[redacted]

Specialite de Sieges
maquillés. ancien

Nos sieges " dits pour antiquaires „ s'entendent : Construction à l'ancienne, vieux bois chevillés, Assemblages verticaux, Mortaises, traces de clous aux feuillures, Patine ancienne, etc...

La plupart de nos sieges sont copiés d'aprés des modéles anciens

Prospectus d'un fabricant.

1925



Photographie jointe au tarif des meubles « dits pour antiquaires »



Photographie jointe au tarif des meubles

« dits pour antiquaires »

MANUFACTURE DE SIÈGES

[redacted]

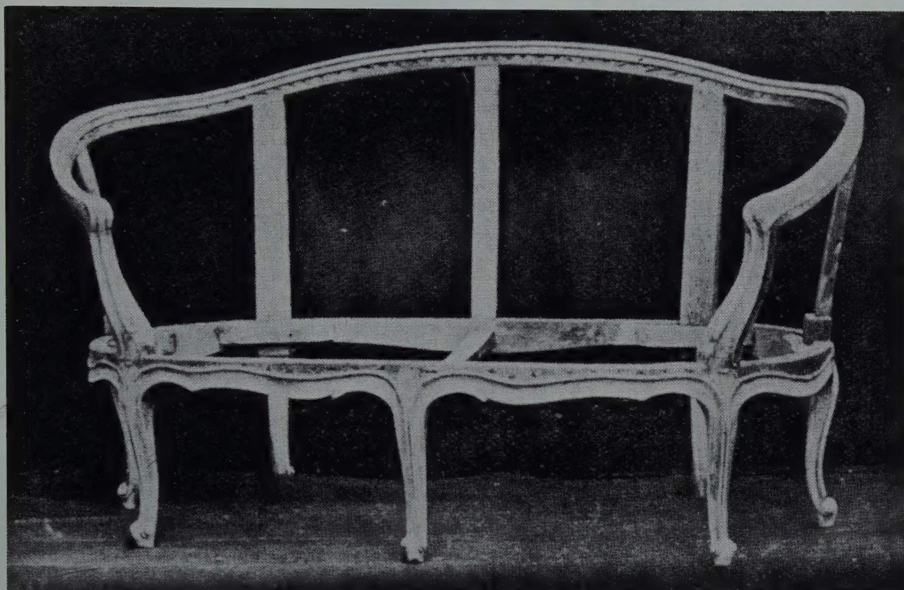
TARIF 1923

Le présent Tarif annule tout précédent

SIÈGES MAQUILLÉS VIEUX POUSSIÈRE

N°	Désignation	Prix	N°	Désignation	Prix	N°	Désignation	Prix
322	Chaise	210.—	531 B	Caqueteuse	285.—	623	Fauteuil	225.—
337	Fauteuil	275.—	540	Bergère haute	275.—	624	Bergère	390.—
365	»	255.—	540	Bergère basse	275.—	625	Lit repos	515.—
371	»	145.—	545	Caqueteuse	270.—	626	Fauteuil	275.—
377	Caqueteuse	270.—	549	Chaise	135.—	629	Chaise	165.—
378	Chaise	85.—	561	Chaise	165.—	630	Fauteuil	230.—
»	Cannée	145.—	562	Fauteuil	270.—	637	Fauteuil	310.—
»	Fauteuil	175.—	564	Fauteuil	265.—	640	Fauteuil	315.—
»	Canapé	255.—	566	Bergère	235.—	641	Fauteuil	245.—
486	Fauteuil	180.—	567	Fauteuil	245.—	642	Fauteuil	245.—
487	»	245.—	568	Bergère	240.—	643	Fauteuil	225.—
488	»	200.—	569	Fauteuil	225.—	644	Fauteuil	295.—
489	»	225.—	570	Chaise	115.—	645	Fauteuil	295.—
498	»	190.—	571	Fauteuil	255.—	646	Bergère	485.—
499	»	225.—	572	Canapé	375.—	648	Bergère	285.—
500	Bergère	235.—	573	Marquise	260.—	649	Fauteuil	210.—
502	Lit repos	525.—	574	Chaise	125.—	650	Canapé	335.—
504	Canapé	525.—	585	Fauteuil	285.—	»	Fauteuil	225.—
»	Le Fauteuil	265.—	591	Lit repos	565.—	»	Chaise	125.—
505	Canapé	525.—	592	Fauteuil	235.—	»	Bergère	245.—
506	Bergère	285.—	594	Bergère	255.—	»	Lit repos	680.—
508	»	235.—	595	Fauteuil	225.—	658	Bergère	295.—
510	Fauteuil	225.—	599	Lit repos	480.—	662	Chaise	95.—
512	»	335.—	601	Canapé	345.—	663	Fauteuil	310.—
514	Chaise	145.—	602	Chaise-longue	315.—	664	»	205.—
517	»	175.—	604	Fauteuil	295.—	666	»	295.—
520	Lit repos	525.—	605	Fauteuil	225.—	667	Banquette	185.—
521	Fauteuil	180.—	614	Canapé	375.—	668	Banquette	185.—
522	Bergère	235.—	614	Bergère	260.—	669	Bergère	325.—
525	Chaise longue	490.—	616	Madone 35 cm.	135.—	672	Lit repos	580.—
526	Canapé	305.—	616	Madone 48 cm.	175.—	673	Fauteuil	235.—
528	Chaise	125.—	620	Fauteuil	255.—	674	»	245.—
530	Fauteuil	215.—	621	Chaise-longue	555.—	675	»	235.—
531	Fauteuil	195.—	622	Bergère	260.—	677	»	270.—

Tarif de vente de faux meubles anciens

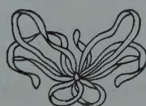


Photographie jointe au tarif des meubles « dits pour antiquaires »

SPÉCIALITÉ

DE

Sièges maquillés anciens



Les Prix du Tarif s'entendent en Maquillé vieux poussiere



En maquillé vieux laqué gris ou ivoire. 5 o/o en plus

En maquillé vieux laqué craquelé. 10 o/o en plus

Verso du tarif

... mais il n'y a pas que les faux meubles " **DITS POUR ANTIQUAIRES** "

Et la grande presse, elle aussi, a mis les pieds dans le plat.

Intransigeant 9 juillet 23.

LA QUERELLE DES ANTIQUES

« Commissions inavouables »

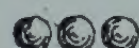
Demain devant la correctionnelle...

Une affaire vient demain devant la correctionnelle qui met aux prises deux hommes, deux antiquaires, ou, plus exactement, un antiquaire, M. [redacted], et son ex-représentant à New-York, M. [redacted].

Il ne faudrait pas que le public français crût qu'il n'y a là qu'une querelle entre deux commerçants, ni que le seul honneur de l'un ou de l'autre est engagé. Il ne faut pas surtout que la justice française — qui recevra demain les importantes dépositions d'honnêtes gens strictement désintéressés — refuse de mesurer l'ampleur du problème, élude les questions et s'attache davantage aux personnalités intéressées qu'au fond même du débat.

M. [redacted] accuse M. [redacted] de lui avoir soustrait une partie du prix de cession des antiquités vendues pour son compte à New-York. M. [redacted] riposte qu'il n'a rien distrait des sommes perçues par lui, sauf ce qu'on appelle les « commissions inavouables », versées par lui à des tiers et dont M. [redacted] s'offusque tardivement.

Par contre, il accuse ce dernier d'avoir inondé l'Amérique, et même le musée du Louvre, d'œuvres fausses d'avoir transformé le marché français des œuvres d'art en une vaste entreprise de truquage.



Ainsi nous est révélé un mal qui ronge depuis des années le trafic des antiquités. Ainsi nous sommes appelés à nous demander si l'on va tolérer encore longtemps :

1° qu'il existe ouvertement des ateliers de truquage ;

2° que des statues, chefs-d'œuvre du passé, soient sectionnées, tripatouillées, de façon à faire trois œuvres avec une seule ;

3° que des œuvres classées soient déclassées mystérieusement pour le bon plaisir de certains trafiquants ;

4° que nos musées exposent au public des pièces d'origine incertaine et se dérobent à toute enquête sérieuse sur leur provenance.

Il s'agit de savoir si le commerce de l'antiquité auquel est lié le prestige de l'art français, par suite d'inexplicables complicités, ne sera pas débarrassé des falsificateurs qui rendent toute transaction douteuse.

Enfin, il s'agit de savoir si les truqueurs, pour leur sauvegarde, n'ont pas poussé l'audace jusqu'à des crimes encore plus graves. Mme Boutron, veuve du sculpteur qui fabriquait pour le compte de M. [redacted], des statues « anciennes », ne vient-elle pas, en effet, de déposer une plainte en assassinat contre inconnu ? Le sculpteur Boutron s'est-il tué, comme on le crut d'abord, ou aurait-il été tué ? Si on l'a fait disparaître, pour la protection de quelles fortunes fabuleuses a-t-il été sacrifié ?... Voilà les faits singulièrement troublants sur lesquels nous sommes décidés à faire toute la lumière. — GABRIEL BOISSY.

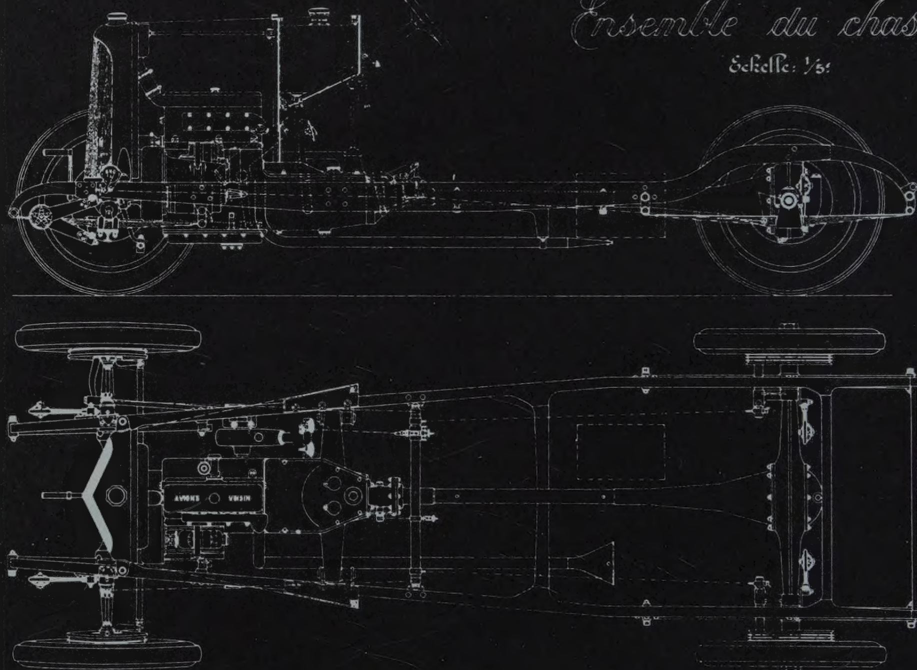
L'Intransigeant, 9 juillet 1923.

LES DOCUMENTS PUBLIÉS ICI SONT RIGOUREUSEMENT AUTHENTIQUES ET SANS RETOUCHE, SEUL LE NOM DES FIRMES A ÉTÉ CAVIARDÉ.

DARANTIERE, *impr.*, Dijon. *Le Gérant :* Jean BUDRY.

VOISIN VOISIN VOISIN VOISIN

L'ŒUVRE MÉCANIQUE EST UNE VASTE SYNTHÈSE QUI PORTE NÉCESSAIREMENT LA MARQUE DU CERVEAU QUI LA CONÇOIT ; LA « VOISIN », CONÇUE PAR LES INGÉNIEURS LES PLUS HABILES EST UN CHEF-D'ŒUVRE DE MÉCANIQUE.
PREUVE : VOICI D'ABORD LE PLAN DU CHASSIS **VOISIN**



VOISIN VOISIN VOISIN VOISIN